GRANDES CLÁSICOS DEL CINE

PIONEROS, MITOS E INNOVADORES

Manuel Villegas López



Lectulandia

El cine no ha venido hasta nosotros desde el fondo de los tiempos, como un rito de viejas magias. Ha nacido en el sótano de un café, en la calle y para las gentes de la calle. Este libro es el análisis de algunos de los más importantes clásicos, pioneros e innovadores de la historia del cine. Villegas López agudiza el análisis con un torrente de información, con ese estilo que le convirtió en un crítico respetado, admirado, sereno y lúcido, autor de una bellísima biografía de Charles Chaplin. El director de *Luces de la ciudad* llegó a decir de ese libro que era el mejor y más profundo estudio que se haya realizado sobre mis películas y la visión más hermosa, acertada y generosa de cuantas me han dedicado.

En *Grandes clásicos del cine* Villegas no ha pretendido hacer un diccionario, y menos una enciclopedia. La intención esencial de esta obra es contribuir a la comprensión del cine como factor capital de la nueva cultura de nuestro tiempo.

Lectulandia

Manuel Villegas López

Grandes clásicos del cine

Pioneros, mitos e innovadores

ePub r1.0
Titivillus 06.10.16

Manuel Villegas López, 2005

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A José Ángel Ezcurra,
director de la revista «Triunfo»,
con sincera admiración,
amistad y reconocimiento.

Prólogo

El cine no ha venido hasta nosotros desde el fondo de los tiempos, en la caverna prehistórica o el mural rupestre, como un rito de viejas magias. Ni transmitido a través de milenios, por tradición oral, como el mito y la leyenda. Ha nacido en una feria internacional, en el sótano de un café, en la calle y para las gentes de la calle. En esta época nuestra de todas las maravillas, con su prodigio de cada día, la aparición y progreso del cine es uno de los fenómenos máximos y asombrosa maravilla. Y el único arte creado por el hombre moderno, el gran adelantado y primer conquistador de ese continente de la nueva cultura de masas.

Como hemos visto aparecer y transcurrir en todo su camino, los hombres que lo han hecho están ahí, hombres y obras. Son millares cada año, miríadas a lo largo de su corta historia, rápida como nuestro tiempo. La mayoría, tras su fama, éxito y fortuna, desaparecen sin dejar huella. El tiempo que los trae se los lleva. Otros fracasaron en su momento, figuras oscuras o films apenas vistos, pero con mucha frecuencia portadores de las innovaciones audaces, que otros continúan o vulgarizan. Algunos, muchos menos, permanecen siempre en el primer puesto de su gloria, como legítima conquista. Pero cualquiera que sea su circunstancia y su destino, hay unos hombres y unas películas que han dado una aportación, importante y concreta, a la formación y marcha del cine. A veces, son los primeros, auténticos inventores iniciales. Otras, han recogido, sintetizado y dado forma definitiva a lo hecho hasta entonces de manera incipiente y dispersa. Pero resumir y orientar lo que representa una época es también una verdadera creación. Por una razón o por otra, son los grandes clásicos del cine.

Éste pretende ser, ante todo, un libro de lectura. Inicialmente fue publicado en la revista «Triunfo», una de las de mayor tirada en España, en hojas recortables, y sus lectores lo siguieron durante tres años y medio (1962-1965), trasponiendo el interés del reportaje a la arquitectura de las ideas que es el ensayo. Aquel libro ha sido actualizado y revisado, pero esencialmente sigue siendo el mismo, porque el cine tiene la permanencia de cualquier otro arte.

La ordenación de nombres por orden alfabético no significa que sea un diccionario, y menos una enciclopedia, porque el designio y el alcance de estas obras son por completo distintos. Estos grandes clásicos del cine podrían haberse clasificado por países, etapas, fechas, escuelas…, pero ello les hubiera dado un sentido adicional que no les corresponde. El orden alfabético es simplemente un método neutro, quizá neutral. Son los nombres mismos —personas y films— los que tienen valor propio, a la vez independiente y de conjunto. Se podría definir como un «libro galaxia», formado de puntos estelares, en el que se solicita la intervención del

lector para configurar su totalidad, su fundamental unidad.

Por lo que puede tener de antología, hay un criterio de selección que implica necesariamente una opinión. Unas veces se ha elegido la película y no el realizador porque aquélla representa por completo a éste o es su obra señera. En ocasiones, únicamente el realizador, porque su personalidad es tal, la unidad de su obra tan completa y su sentido tan definido, que en su nombre se contiene todo lo que pudiera admitirse. Y también, el realizador y algunos de sus films capitales, porque la diversidad o evolución de su obra requiere destacar aquéllos independientemente.

La información —fichas de películas y filmografías— no pretende la erudición, sino el simple dato necesario, como apoyo de la exposición y el criterio. Lleva en sí dos problemas irresolubles que se debatieron largamente en la Mesa Internacional de Historiadores de Cine, en el Festival de Venecia de 1964, para concluir con la imposibilidad práctica de resolverlos. Los títulos originales se adaptan en cada país de la manera más diversa, por un sinnúmero de razones, desde el registro oficial a la atracción comercial. Aquí se ha adoptado el criterio, amplio y flexible, de dar el título español cuando las películas han sido estrenadas en España; en caso contrario, el habitual en otros países de habla hispana donde se han presentado; y, en último caso, la traducción del titulo original o respetar éste, aparte de darlo siempre, como referencia, en la ficha o filmografía. Se trata de que el lector retenga los títulos de manera asequible, manejable y no en idiomas a veces desconocidos por completo. El fijar exactamente la fecha de cada película es otra cuestión irresuelta por la dificultad de determinarla: al comenzar el rodaje, al terminar la película, según el registro de cada nación, cuya legislación no siempre es conocida.

La intención esencial y directa de este libro es simplemente tratar de contribuir a la comprensión del cine como factor capital de la nueva cultura de nuestro tiempo.

Michelangelo Antonioni

Nació el 29 de septiembre de 1912 en Ferrara, Italia. Toda su niñez y su primera juventud transcurren en esta región del norte italiano, y allí encontrará los elementos formativos de su personalidad artística. Aficionado a la pintura, la arquitectura y el teatro. En Bolonia comienza a estudiar Letras, luego sigue los cursos del Instituto Técnico y, cuando acaba, hace su licenciatura en Economía y Comercio. Escribe sus primeros artículos literarios en el periódico local; después, algunas críticas de cine. En aquella época de estudiante sus dos aficiones favoritas son el cine y el tenis, en el que gana numerosos torneos. Pertenece a una burguesía acomodada y vive entre la buena sociedad, en un mundo brillante, de gentes distinguidas, hoteles lujosos, deportes… También —como él mismo confiesa— fue principalmente educado entre mujeres, lo que le lleva a comprenderlas mejor que al hombre. Y la mayor parte de su juventud vivirá bajo el régimen de Mussolini, que da a la sociedad italiana sus especiales caracteres. Por último, su primer intento de hacer cine, en película estrecha, es un documental sobre locos, porque le atraen, ante todo, los rostros humanos como máscara de un alma devastada. Pero el intento fracasa, porque los dementes se excitan bajo las luces necesarias para la filmación.

Hay creadores que hacen su obra en el mundo que conocen y en el que viven, les guste o no. Otros van a la busca de ambientes distintos del propio para crear sus personajes y su universo artísticos. Antonioni pertenece a los primeros, y a lo largo de su obra va mostrando una cerrada predilección por estos y otros muchos factores de su formación: los paisajes desolados y lluviosos, el mundo de la alta burguesía elegante, preferencia absoluta por los personajes femeninos, la atracción única por los seres humanos, por su rostro y por su espíritu de disgregación… Todo ello bajo el signo de un manifiesto intelectualismo un tanto frío.

Su carrera de director es semejante a la de la mayoría de los que abordan el cine. En 1939 parte para Roma, donde encuentra un buen empleo en la organización de una exposición universal que no llegó a realizarse por la guerra. Pero prefiere entrar en la revista «Cinema», entonces órgano del cine oficial, pero donde se gesta el futuro neorrealista italiano; allí se relaciona con la mayoría de los que han de hacerlo en sus aspectos teóricos y prácticos. Pasa alguna temporada sin trabajo y tiene que ir vendiendo sus trofeos ganados en el tenis, resistiéndose a la ayuda familiar. Entra como alumno del Centro Experimental de Cinematografía, donde sólo permanece tres meses. Y comienza a redactar argumentos, muchos de los cuales no se hacen. Su primera colaboración efectiva fue con Rossellini, en el guión de *Un pilota ritorna*. A fines de 1942 entra en la productora de Michele Scalera, colaborando como ayudante en *I due Foscari*, de Enrico Fulchignoni. Al mismo tiempo hace el servicio militar y

alterna el trabajo del estudio con el cuartel. En esta época aprende el manejo de la cámara de un práctico operador. Es enviado a Francia como codirector nominal de *Los visitantes de la noche,* de Marcel Carné, en representación de la parte italiana de la producción. Pero no tiene ninguna intervención en el film. En cambio, le seduce el ambiente, los hoteles lujosos donde vive, y piensa en realizar una película con los secretos de ellos.

De vuelta a Italia, se inicia como documentalista con un asunto de ambiente popular, *Gente del Po,* en el mismo año —1942— en que Visconti está realizando *Obsesión*. El neorrealismo está en el ambiente y surge por todas partes, aún prematuro. El documental queda inacabado por las incidencias de la guerra: la caída de Mussolini en julio de 1943, la ocupación alemana, el desembarco aliado… En aquella Italia dividida en dos, Antonioni queda aislado de su familia y, entretanto, muere su madre. Al final de la guerra recupera su película, de la que sólo quedan trescientos metros, y la presenta en 1947. Es su primera aparición como realizador. Durante dos años hace una serie de documentales, en general sobre temas populares sobre los que apenas volverá en sus films de argumentos. Escribe sobre cine en varias revistas. Y colabora en guiones de los realizadores Visconti, De Santis, Fellini… Estos contactos, como antes con Rossellini, significan para Antonioni un aprendizaje al menos teórico, la pasión por la obra exigente y bien hecha y el conocimiento profundo, desde dentro, del neorrealismo italiano.

Así es posible que pueda dirigir su primera película sin haber realizado antes más que algunos documentales. Un productor de Turín le da la ocasión y le acepta *Crónica de un amor,* a pesar de no gustarle el asunto. Antonioni comienza su carrera en 1950, a los 38 años, y su primera película es magistral y plena de personalidad. En ella está definido todo lo que será la obra futura de este director.

En realidad, esta obra aparece como una película única, con distintos episodios y personajes semejantes, en torno a una sola cuestión esencial: el hombre, pero el hombre que se disgrega sobre su propia alma desolada. *Los vencidos* es el drama de la juventud, crímenes de adolescentes sobre sucesos verdaderos en tres países distintos; esos delitos sin sentido, por el gusto del acto gratuito y peligroso. *La dama sin camelias* es el fracaso de una muchacha que sueña con llegar a estrella de cine, que alcanza a tocar por un momento todo lo que desea y se hunde en la mediocridad de pequeña actriz comercial. En *Tentativa de suicidio,* uno de los episodios del film colectivo *Amor en la ciudad,* vuelve sobre la idea de su primer film fracasado: interroga frente a la cámara a personas verdaderamente escapadas de su suicidio, y busca penetrar con la cámara en el fondo de su espíritu, que un día estuvo roto. *Las amigas* es el estudio de un grupo de mujeres que giran sobre su propia existencia, sin camino, como no sea el suicidio. *El grito* —por excepción en un ambiente obrero— es el hombre que no ama más que a una mujer, a la que pierde, que marcha por su vida sin encontrar un rumbo y acaba tirándose desde la torre de la refinería donde trabaja. Todas estas películas de Antonioni no tienen éxito y se realizan en medio de

grandes dificultades económicas. Antonioni es, durante diez años, hasta 1960, un «director maldito», cuyas obras nadie quiere, porque se considera que no son capaces de ser comprendidas en el mundo entero por más de cinco mil personas.

La aventura marca el cambio total hacia el éxito. Su realización tuvo las máximas dificultades, porque la empresa productora quiebra, y Antonioni se queda varado en las islas donde filma; la producción se interrumpe hasta que Del Duc se hace cargo de ella. Presentada en Cannes, es furiosamente protestada y silbada, como pocas veces se ha visto en un festival. Pero obtiene el Premio Especial del Jurado, premio de la SECT, y la crítica la impone. En las principales capitales del mundo bate récords de entrada, con centenares de miles de espectadores en los primeros meses de exhibición. Obtiene siete u ocho premios más en diversos países.

La aventura es sin duda su obra más lograda hasta esas fechas, con más dominio de su oficio y mayor madurez en su concepción. También, quizá, la más audaz. *La noche* viene a ser la continuación de *La aventura,* y esa fiesta nocturna, eje de la película, tiene el sabor de las de «El gran Gatsby», de Scott Fitzgerald, tan predilecto de Antonioni. Es la fiesta que pretende sustituir a la vida, quizá representarla, pero está vacía, porque los personajes no pueden llenarla con la suya, hueca también, bajo el brillo y el éxito. *El eclipse* es verdaderamente el espíritu de una mujer fantasmal, vagando en un mundo tocado de irrealidad porque viene a ser la proyección exterior del personaje. Hasta el mundo frenético, concreto y despiadado de la Bolsa, y aquel amante que vive en él y para él, resulta espectral y lejano. La larga escena final lo señala con claridad: el lugar de su encuentro, de aquella cita a la que saben no asistirán, está descrito en todos sus detalles, morosa y deleitosamente, pero desierto. Esos «tiempos muertos» de Antonioni, donde no sucede nada, a veces de dimensión real, se utilizan aquí insistentes y amplios, representación de la inanidad del existir.

Estos tres films constituyen, en verdad, el centro de la obra del realizador, su definición completa. Pero a esta trilogía añade otro, que en cierta medida la continúa y también la diversifica y cierra: *El desierto rojo*. Dentro de la misma línea temática, los mismos ambientes y semejantes personajes, todo es más concreto. Es Rávena, ciudad industrial con sus paisajes desolados y esos vapores que salen del suelo y matan a los pájaros —final de la película—, como un mundo inhabitable por causas concretas. Y la mujer es una esquizofrénica que busca, fuera del matrimonio y del hijo, un sentido a su vida, sin encontrarlo en la trivial aventura erótica. Son unas condiciones precisas, materiales, inhabituales, lo que produce esa enajenación vital, la vacuidad de la existencia. Se reprochó a Antonioni esta renuncia a ese imponderable del hombre actual, que da carácter general y fatalista a sus temas, aunque en verdad todos ellos sean enfermos del alma. Antonioni emplea por primera vez el color en un magnífico alarde pictórico de todo estilo, pero es siempre una composición previa: hizo pintar barcos, paredes, fábricas, los objetos abandonados en los solares… Es un mundo pensado, al servicio de su idea y, por tanto, en cierto modo irreal. La trilogía se hace tetralogía, cerrada por esta película. Obtiene el León de Oro

en el Festival de Venecia (1964) para premiar especialmente el conjunto y valor de su obra. Pero si cierra una etapa, abre otra.

Esto es *Blow-up* realizada en Inglaterra: un cambio de rumbo por ampliación. La alienación, la incomunicación típica de sus personajes, perdidos en el mundo, es lo que los torna casi espectrales, y éste es el problema hasta aquí planteado. Pero en *Blow-up* lo que resulta irreal, fantasmagórico, es el mundo mismo. Ese fotógrafo que descubre un cadáver en un parque al ampliar una foto, no lo encuentra cuando va a buscarlo. La famosa escena erótica con las dos modelos, en aquel estudio lleno de papeles revueltos, tiene mucho de sueño. Este protagonista febril de actividad apenas pertenece a ninguna realidad. Y en la escena final se resume ese sentido: los jugadores de tenis, con una pelota inexistente. Fingen que se sale del campo, piden al protagonista que se la devuelva y éste imita que lo hace. Es el mundo exterior el que no tiene verdadera entidad de autenticidad, el que está atomizado hasta la nada, en vez del alma de los hombres, como hasta ahora en Antonioni. Un magnífico empleo del color señala esa irrealidad mágica. *Zabriskie Point*, hecha en Estados Unidos, es el enfrentamiento beligerante con el mundo y la sociedad que humanamente le representa como organización. Ese desierto absoluto, que da título al film, representa el origen del mundo, donde puede iniciarse la generación de la humanidad en sentido físico y espiritual. La irrealidad continúa —onírica, ensoñada, deseada—, pero hay también una terrible veracidad que destruye al muchacho y aniquila la vida de la mujer. La visión crítica, dura, anarquizante, de la vida juvenil norteamericana ha sido muy discutida. Pero no se trata estrictamente de una película social, sino de ese concepto permanente de Antonioni sobre nuestro tiempo, llevado a otras dimensiones. Sin embargo, estos dos films son, por hoy, sólo un comienzo, el mismo camino con distinta actitud. La obra del realizador está centrada —hasta ahora— en sus películas anteriores y sobre esa obra es preciso estimarlo con preferencia.

Antonioni es un gran maestro del cine contemporáneo. Su formación intelectual aclara perfectamente su personalidad, su estilo y el sentido de su obra. Gustave Flaubert, con «Madame Bovary», está en todos sus personajes femeninos: esas mujeres ávidas de hallar su destino en un gran amor, pero que no lo encuentran, y ven cómo todo se les deshace entre sus manos, sin razón ni motivo. Después, André Gide, el autor del acto gratuito y desinteresado, y de los seres metidos en los pantanos de su propio espíritu, que es un laberinto sin salida. Y Cesare Pavese, el novelista italiano de la existencia sin objeto, que en pleno éxito y a los 47 años se suicida sin razón ni motivo. Esa falta de motivación de todas las cosas es lo que hace sentirse continuamente perdidos a sus personajes. Por otro lado, la violencia de la novelística norteamericana moderna —Hemingway, Faulkner, Steinbeck—, pero sobre todo Scott Fitzgerald, aquel hombre frustrado por el alcohol y por la obsesión del triunfo a toda costa. Su novela «El gran Gatsby» es la mejor expresión de la década americana de los veinte, «los años locos», y sus personajes, ricos, ociosos, perdidos en sí mismos y en su propia vida, soñando algo vago e inalcanzable, son el modelo de los

personajes de Antonioni. En el cine, sus maestros son Murnau, uno de los creadores del cine psicológico alemán, sobre todo en *El último* y en *Amanecer;* Orson WeIles, del que entonces sólo conoce *El cuarto mandamiento* (cuando hace su primer film no había visto aún *Ciudadano Kane).* Es esa tensión sorda, esa violencia oscura, esa manera de narrar por grandes facetas sueltas, que a veces son largas escenas. El pan-foco —inventado por Gregg Toland y lanzado en *Ciudadano Kane—,* la capacidad de la cámara para ver con nitidez semejante, desde el principio hasta el fondo del decorado, constituye para Antonioni su recurso técnico fundamental, la manera de no perder nunca de vista a sus personajes acosados por la cámara.

Porque lo que a Antonioni le interesa casi exclusivamente son los personajes y el drama que se desarrolla en su espíritu. Este drama es la incomunicación y la soledad de los humanos, incluso a través del amor. Antonioni es —como Bergman— el cantor de la mujer en el cine, y del amor —siempre apoyado en el erotismo— como la única razón de existir. Aquí está presente aquel Gatsby con su obsesión única de un amor y una mujer, que al fracasar —por no ser ninguno de los dos lo que esperaba— todo se hunde en torno suyo. Los personajes de Antonioni acaban siempre por caer en la nada física y espiritual. Su obra es psicología pura, y por eso —dice— le interesan preferentemente los seres ricos y ociosos, en los que el mecanismo de su espíritu pueda marchar y desarrollarse sin las complicaciones y presiones de las duras realidades de la vida. La teoría de «clase ociosa», milenaria, renace aquí, en plena era del trabajo como virtud. De ahí también la limitación de temas y personajes en la obra de este realizador.

Esta busca obsesiva de sus personajes como tema exclusivo de sus películas determina la forma que Antonioni adopta para ellas: el continuo movimiento de la cámara. Usa preferentemente la TMT, la toma de vistas de diez minutos que inventó Hitchcock hacia 1948 en *La soga* y *Atormentada*. Tirar seguido el rollo entero de la cámara, sin interrupción ni corte de planos, moviéndola por el decorado para seguir a los actores en su evolución, lo que da lugar a largas escenas. Con el norteamericano Wyler y el ruso Room, Antonioni fue el campeón de este estilo, sobre todo en sus primeras películas; en las posteriores alterna las tomas de toda clase, en una vuelta al cine clásico. Este sistema fascina por su virtuosismo, pero ocasiona, casi inevitablemente, un cine dialogado, que es otra de las limitaciones de la obra de este realizador. Sin embargo, se ha impuesto —de un modo u otro— en el moderno estilo cinematográfico. Aunque, en verdad, sea una aportación circunstancial y accesoria.

Su otra contribución al cine moderno tiene carácter fundamental. Antonioni lleva a su extremo la forma abierta en la manera de narrar el argumento. Es la gran creación del neorrealismo en general: no construir los elementos al estilo teatral —con planteamiento, nudo y desenlace—, sino por acumulación de escenas, que se suceden con igual altura e intensidad. El cine se acerca así más a la novela que al teatro. Antonioni lleva esta concepción a su extremo más audaz, y en sus películas aparecen largas disgresiones de la acción, sin relación aparente con la línea del

argumento. El caso más típico, y por ello más discutido, fue el de *La aventura*. Todo el largo comienzo de la película es exclusivamente el caso de la muchacha que se pierde en las desiertas islas volcánicas y no vuelve a aparecer más, a pesar de las tenaces búsquedas que se realizan. Después, este planteamiento casi policíaco no tiene relación inmediata con el resto del film, que es la aventura de su mejor amiga con el hombre al que ella amaba. Pero este largo comienzo sirve para apoyar la psicología de la protagonista y mostrar cómo renace su espíritu y surge una noción del amor, oculta hasta entonces en sí misma; aquella extraña situación, violenta y cruel, constituye su autorrevelación. La mayoría de sus films están cuajados de escenas adyacentes, pero concomitantes. En Antonioni, la narración cinematográfica cobra plena libertad y amplitud.

Frente a la obra capital de Antonioni es necesario preguntarse si el estudio psicológico de estos espíritus que se disgregan, clausurados en sí mismos por su individualidad y egoísmo sin horizontes, si la pintura de estos seres ociosos, ricos y parásitos puede constituir un tema fundamental de nuestra época, con posibilidades de perennidad. Representan, es cierto, el fondo de un tipo humano actual, disconforme con todo, sobre todo consigo mismo, pero tan incapaz de adoptar la rebeldía como de aceptar la resignación. Un hombre desolado, exasperado, desesperado y al fin totalmente conformista. Nadie en las películas de Antonioni hace nada para cambiar fundamentalmente su vida ni la de los demás, ni para contribuir en nada a transformar el mundo que los rodea. Pero en realidad es que no quieren comunicarse, ni quizá tengan nada importante que comunicar.

Estos años últimos están mostrando, con sus tremendos acontecimientos cotidianos, con su exasperada irrupción de toda clase de violencias, que no existe solamente la atonía disgregadora. Los hombres atacan al mundo que han hecho y con el que no están conformes. *Zabriskie Point* puede representar ya esta situación, distinta de aquélla.

Con todo ello, Antonioni ha creado un mundo propio, inconfundible, con seres vivos, contradictorios, inexplicables. Y éste es siempre el signo cierto de un gran artista.

FILMOGRAFÍA: 1950: *Cronaca de un amore*. 1952: *I vinti*. 1953: *La signora senza camelie*. 1953: *Pentato suicidio,* episodio del film *L'amore in cittá (Amor en la ciudad)*. 1953: *Tentato suicidio (Tentativa de suicidio),* episodio del film *L'amore in cittá (Amor en la ciudad)*. 1955: *Le amiche (Las amigas)*. 1957: *Il grido (El grito)*. 1960: *L'avventura (La aventura)*. 1961: *La notte (La noche)*. 1962: *L'eclisse (El eclipse)*. 1964: *Il deserto rosso (El desierto rojo)*. 1965: *I provino (Tres perfiles de mujer),* un episodio. 1967: *Blow-up (Blowup/Deseo de una mañana de verano)*. 1970: *Zabriskie Point (Zabriskie Point)*. 1974: *Professione: reporter (El reportero)*. 1980: *Il misterio de Oberwald (El misterio de Oberwald)*.

1982: *Identificazione di una donna (Identificación de una mujer)*. 1995: *Al di là delle nuvole (Más allá de las nubes)*, codirigida con Wim Wenders.

Fred Astaire

Frederick E. Austerlitz nació el 10 de mayo de 1899 en Omaha, Nebraska (Estados Unidos), en una familia de origen austríaco. Murió el 22 de junio de 1987 en Los Ángeles, California (Estados Unidos). Era un bailarín nato, que comenzó como niño prodigio actuando en su región natal. A los once años forma pareja con su hermana Adela, debuta en las variedades como profesional y realiza numerosas giras por el país; simultáneamente sigue sus estudios de danza en escuelas de Nueva York. Con un éxito progresivo, la pareja de bailarines logra su primer contrato en Broadway, y desde entonces son figuras en muchas revistas y comedias musicales: *Lady Be Good, Smiles, The Band Wagon, The Gay Divorcée, Funny Face*… Es la época dorada de los musicales norteamericanos, espectaculares por definición, suntuosos, recargados de ornamentación, verdaderos prodigios de realización teatral como atracción básica: *Follies,* de Ziegfeld; *Scandals,* de George White; *Vanities,* de Earn Carroll… La vieja aspiración teatral —tan discutida y discutible— de introducir al espectador en el espectáculo tiene aquí su plena justificación. Hacer sentir a cada uno que participa personalmente en aquella fabulosa fiesta de luces, colores, vestuario, pedrerías, mujeres hermosas, músicas, bailes, canciones… que cambian continuamente en un centelleo de hallazgos y sorpresas asombrosas. El dirigirse al público desde las candilejas, luego la rampa, la escalera, la pasarela… son los avances sucesivos del escenario sobre el patio de butacas, por el que desfilan entre el público las más bellas mujeres con las más increíbles galas. Por eso, cuando llega el sonoro, la revista musical domina el cine como el gran espectáculo capaz de superar el escenario teatral. La cámara es la mirada del espectador que entra en escena para cada uno; las rampas y las pasarelas son sustituidas por *travellings* atrás y adelante, las complicadas y pesadas piezas movibles, cargadas de «girls», son superadas por el girar y volar de la cámara en todas direcciones; los cuadros plásticos y los decorados no tienen limitaciones y cobran toda su dimensión y fantasía. El coreógrafo Busby Berkeley es el gran creador de la revista musical cinematográfica, sobre la renovación de la teatral, pero también sobre su misma concepción espectacular: la puesta en escena, el cuadro plástico, el decorado increíble, el alarde fastuoso… *La calle 42* (1933) —dirigida por Lloyd Bacon— es su obra maestra, que lanza y consagra el nuevo estilo.

Adela Astaire se casa y deja la escena en 1931. Fred continúa solo, y entonces entra en el cine: *Alma de bailarina,* protagonizada por Joan Crawford. *Volando a Río* (1934) es su consagración mundial. Pero, desde 1925, ya el musical teatral experimentaba una evolución hacia la sencillez y el realismo que las películas musicales adoptan para sí, superando y perfeccionando la tendencia de la que nacerá

una nueva escuela y diferente concepción del género. La participación del espectador en la pantalla no será ya puramente óptica, sensorial, sino psicológica, intimista. El actor, y sobre todo el bailarín, no actúan ya para la cámara, sino la cámara para el bailarín y su danza, en la que toma parte respondiendo a sus actitudes y ademanes. La cámara no sólo «ve» la danza, sino que forma parte de ella. El baile se despoja de sus accesorios más espectaculares, y este espectáculo se vincula y circunscribe a la danza misma, que acaba por hacerse con todo, estilizando lo más vulgar y habitual: las calles, los transeúntes, un gimnasio, un tranvía, un café, una tienda… Es lo que van a llevar a cabo los nuevos grandes del musical: Minnelli, Donen, Kelly.

Astaire aparece en ese exacto punto de transición entre el gran espectáculo de la revista y la simplificación realista de la danza por sí misma. Encarna mejor que nadie el sentido intimista de la revista y la comedia musicales. Su personaje es típico y representativo de esta ambigüedad. Aún es elegante, con traje de etiqueta, sombrero de copa y bastón, o trajes blancos con reminiscencias de los brillantes atuendos de la revista clásica; pero también viste de calle, según el papel que represente, siempre un tanto castizo y arrabalero. El perfil humano del personaje cinematográfico ofrece esta misma duplicidad; no se sabe si es el caballero elegante, con aire de golfo, o el golfo con distinción de caballero. Siempre es simpático, confidencial, como un amigo del espectador al que le cuenta sus aventuras, con su voz aflautada, quebrada. Algo de lo que constituyó el éxito de Max Linder en el cine cómico de los años cinco y diez. El gran momento en que se forja el film musical moderno es con este gran bailarín.

Además es la historia viva del género, ya que Astaire ha seguido la marcha del musical, renovándose a cada paso. Más de quince «partenaires» han desfilado por sus films: Ginger Rogers, su gran pareja, desde 1934 a 1939; Paulette Goddard, Rita Hayworth (1941-42), Marjorie Reynolds, Joan Leslie, Lucille Bremer (1945), Lucille Ball, Judy Garland, Esther Williams, Ann Miller, Vera Ellen (1950-52), Betty Hutton, Jane Powel, Eleanor Powell, Cyd Charise —otra gran figura—, Leslie Caron, Audrey Hepburn… Anuncia varias veces su retiro, pero sigue bailando, con más de setenta años, y tiene una cadena de escuelas de danza en diez ciudades de Estados Unidos.

Es uno de los más prodigiosos bailarines que han existido. Sus vuelos y saltos son dignos de Nijinsky, es el máximo virtuoso del «tip-tap» en la época de su auge (1934-1937) y es una de las máximas atracciones de público por votación y taquilla en aquellos mismos años. Ha trabajado bajo los más grandes coreógrafos —Hermes Pan, Georges Balanchine, Robert Alton, Eugene Loring, Michael Kidd, Stanley Donen—, pero fue un creador de su arte y en todos sus números hay una parte propia, derivada de su inconfundible personalidad.

Fred Astaire fue la personificación más completa y visible del género musical en la pantalla, uno de los más importantes, perfectos y bellos que el cine ha logrado en su aún corta vida.

FILMOGRAFÍA: 1915: *Fanchon the Cricket (Fanchon),* de James Kirkwood. 1933: *Dancing Lady (Alma de bailarina),* de Robert Z. Leonard; *Flying Down to Rio (Volando hacia Río de Janeiro),* de Thornton Freeland. 1934: *The Gay Divorcee (La alegre divorciada),* de Mark Sandrich. 1935: *Roberta (Roberta),* de William A. Seiter; *Top Hat (Sombrero de copa),* de Mark Sandrich. 1936: *Follow the Fleet (Sigamos la flota),* de Mark Sandrich; *Swing Time,* de George Stevens. 1937: *Shall We Dance? (Ritmo loco),* de Mark Sandrich; *A Damsell in Distress (Señorita en desgracia),* de George Stevens. 1938: *Carefree (Amanda),* de Mark Sandrich. 1939: *The Story of Vernon and Irene Casel (La historia de Irene Casel),* de H. C. Potter. 1940: *Broadway Melody of 1940 (La nueva melodía de Broadway 1940),* de Norman Taurog; *Second Chorus (Al fin solos),* de H. C. Potter. 1941: *You'll Never Get Rich (Desde aquel beso),* de Sidney Landfield. 1942: *Holyday Inn,* de Mark Sandrich; *You Were Never Lovelier (Bailando nace el amor),* de William A. Seiter. 1943: *The Sky's the Limited (El límite es el cielo),* de Edward H. Griffith. 1945: *Yolanda and the Thief,* de Vincente Minnelli. 1946: *Ziegfeld Follies,* de Vincente Minnelli; *Blue Skies (Cielo azul),* de Stuart Heisler. 1948: *Easter Parade,* de Charles Walters. 1949: *The Barkleys of Broadway (Vuelve a mí),* de Charles Walters. 1950: *Three Little Words,* de Richard Thorpe; *Let's Dance,* de Norman Z. McLeod. 1951: *Royal Wedding,* de Stanley Donen. 1952: *The Belle of New York,* de Charles Walters. 1953: *The Band Wagon (Melodías de Broadway 1955),* de Vincente Minnelli. 1954: *Deep in My Heart,* de Stanley Donen. 1955: *Daddy Long Legs (Papá piernas largas),* de Jean Negulesco. 1957: *Funny Face (Una cara de ángel),* de Stanley Donen; *Silk Stockings (La bella de Moscú),* de Rouben Mamoulian. 1959: *On the Beach (La hora final),* de Stanley Kramer. 1961: *The Pleasure of His Company (Su grata compañía),* de George Seaton. 1962: *The Notorius Landlady (La misteriosa dama de negro),* de Richard Quine. 1968: *Finian's Rainbow (El valle del arco iris),* de Francis Ford Coppola. 1969: *Midas Run,* de Alf Kjellin. 1973: *Imagine,* de Jonas Mekas, John Lennon y Yoko Ono. 1974: *The Towering Inferno (El coloso en llamas),* de John Guillermin e Irwin Allen. NOMINACIÓN (A. S.). 1976: *The Amazing Dobermans (Los impresionantes dobermans),* de Byron Chudnow; *Un taxi mauve (Un taxi malva),* de Yves Boisset. 1981: *Ghost Story (Historia macabra),* de John Irvin.

Juan Antonio Bardem

Nació el 2 de junio de 1922 en Madrid, España. Murió allí en 2002. Hijo de Matilde Muñoz Sampedro y Rafael Bardem, destacados actores de reparto en compañías teatrales importantes y, en ocasiones, al frente de la propia; solían actuar en los films de su hijo. Pertenecen a la clase media española, pequeña burguesía que alterna prosperidad y dificultades, con la eterna esperanza y sueños del comediante. A veces, de niño, actúa en el teatro, más como diversión que como futura profesión, porque sus padres no quieren el teatro para su hijo, sino una carrera importante y segura, sueño dorado de la clase media en España. Este ambiente familiar, conjunción y contradicción de ambiciones de arte y fama con aspiraciones de posición social, ha de contar en la vida y obra del realizador.

Y la guerra española, factor decisivo. Cuando estalla tiene catorce años y vivirá en las dos zonas. Primero en Madrid y Barcelona, y desde mayo de 1937 en San Sebastián y Sevilla. Estudia y participa en un teatro de aficionados. Al acabar la contienda, la familia vuelve a Madrid. Son los años de la posguerra española que Carmen Laforet pintó en «Nada»; mientras, el destino del mundo se juega en la Segunda Guerra Mundial, con su reflejo en España y sus gentes. Bardem pertenece a esa generación española cuya adolescencia y juventud están bajo la estrella de la guerra y la posguerra de España. Y la guerra mundial; bajo el signo agudo de una época, con todos sus caracteres y consecuencias. Su formación personal es de máxima importancia, porque su obra se nutre de sus propias convicciones, ideas y actitudes. La obra de Bardem es Bardem.

Con gusto por las matemáticas y la biología, estudia Ingeniería Agrónoma, una de las mejores carreras españolas, pero difícil de terminar, económica y académicamente. Bardem emplea cinco años en ingresar en la escuela especial donde la cursará (1943). Tiene que ayudarse dando clases particulares de matemáticas. Acaba la carrera en 1948. Pero en 1946 había entrado en el Ministerio de Agricultura para ayudar a realizar films técnicos, y éste es su primer contacto práctico con el cine. Entretanto, varios libros sobre cine le aportan conocimientos teóricos y, sobre todo, le revelan su vocación.

En 1947 se constituye el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas —luego Escuela Oficial de Cine— y Bardem ingresa en la primera promoción. Cuando obtiene el título de ingeniero se plantea, terminante y sintomático, ese problema inicial de su vida: la aventura del arte y el éxito o la seguridad de la profesión estable e importante. Durante los años inmediatos, ésta será su lucha y el último elemento decisivo de su formación.

Escribe sobre cine en revistas literarias, principalmente en «Índice», de Madrid.

En el IIEC se une a Berlanga y hacen juntos varios guiones, que les rechazan en productoras y concursos. Un grupo de alumnos de la Escuela de Cine forma una productora, Altamira, donde piensa filmar con Berlanga *La huida,* pero se posterga en favor de otros films. Su película de examen en el IIEC es rechazada y no obtiene el título. A finales de 1950 sus dificultades económicas y profesionales le incitan a abandonar el cine. Pero en abril comienza a filmar en Altamira, con Berlanga, *Esa pareja feliz,* que no consiguen estrenar entonces. La productora UNINCI les encarga un argumento que escriben a comienzos de 1952, y que será *Bienvenido, Mr. Marshall*. La empresa acuerda que lo dirija sólo Berlanga, y aquí termina la colaboración entre los dos. Bardem deja la productora y escribe algún argumento que sigue enviando a concursos y productores sin resultado. A comienzos de 1953, desalentado por completo, vuelve a la carrera de ingeniero, en un puesto burocrático en la industria agrícola. Escribe sobre cine y es uno de los fundadores de la revista «Objetivo» (julio de 1953). Entonces su argumento *Cómicos*, escrito en noviembre de 1951, es admitido por el productor Manzanos, de Unión Film, que le encarga la dirección. Y la película se inicia en noviembre de 1953. Su carrera cinematográfica ha comenzado realmente.

Cómicos es uno de sus mejores films, con tipos, ambiente, patetismo y una excelente realización, plena de hallazgos. Obtiene un éxito de crítica y minorías que le abre un enorme crédito artístico. *Felices Pascuas,* con el extraordinario comienzo de la Lotería Nacional, está en la línea de humor que Bardem abandonará en adelante, y que seguirá Berlanga. *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor* son sus obras máximas, en las que su cine queda plenamente planteado.

Ambas tienen una gran unidad de concepción, una extraordinaria maestría de realización y escenas magníficas, como pasos seguros y significativos hacia esos objetivos de fondo, tan complejos, que Bardem se propone en cada film. Especialmente *Calle Mayor,* pintura de la clase media española, en esa suprema manifestación de mediocridad e inercia de la vida provinciana. Obtiene el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI), la primera vez en el Festival Internacional de Cannes (1955) y la segunda en el de Venecia (1956). Y en España y en el mundo entero se escribe, elogia, discute su obra y su figura. Es el apogeo de Bardem. Vuelve a UNINCI como presidente de la productora.

La venganza, en color y con grandes medios, se plantea como el gran fresco de la España campesina; es un film importante, pero maltrecho e inconexo. También obtiene el Premio de la FIPRESCI en el Festival de Cannes (1958), pero las críticas y el público son, en general, adversos. *Sonatas* es quizá su film más ambicioso, como final de una línea evolutiva, pero el menos conseguido. La audaz y difícil transformación de las novelas poéticas de Valle-Inclán en un film de acción e ideas se revela imposible por todas partes, y la película fracasa. *Alas cinco de la tarde* —sobre «La cornada», de Sastre, y «La fiera», de Bardem— es uno de los más difíciles temas taurinos que se han hecho. Revela una gran madurez en el dominio del oficio, una

superación de sus recursos y una simplificación de elementos. Un buen film, que pasa inadvertido o poco considerado, injustamente. En Argentina, dirige *Los inocentes* (1962), que constituye una aventura sin posibilidades, por numerosas causas. En España, insiste en el tema nacional, con *Nunca pasa nada,* en la línea de *Calle Mayor,* pero han transcurrido ocho años y el tema ya no tiene las resonancias críticas y representativas de aquélla, en su momento. Se empieza a negar a Bardem, en la misma medida que antes se le elogiaba.

Su obra se hace más espaciada y marca un giro hacia lo internacional, y en un terreno donde su independencia artística es más difícil de defender. *Los pianos mecánicos*, en el ambiente cosmopolita de la Costa Brava, inicia esta nueva posición. Bardem ha renegado de este film, hecho en unas forzadas condiciones de producción. *El día que acabó la guerra* continúa este intento de ampliación, sin mayor fortuna. *Varietés,* con Sara Montiel, vuelve al asunto de *Cómicos,* ahora en un tono comercial, aunque siempre digna y hábilmente hecha. Lo que sí parece lógico es la tendencia de Bardem a lo internacional, porque responde a la directriz de su mejor obra anterior, por encima de sus temas nacionales. Es una dimensión profunda, que puede tomar muchas formas, como posiciones definitivas o transitorias. Por eso hay que considerar y valorizar a Bardem en función de su labor más representativa y beligerante, porque sigue viva.

Mundialmente, Bardem pertenece a una generación intermedia entre la creadora del neorrealismo —los nacidos alrededor de 1910— y la posterior, titulada «nueva ola», nacidos hacia 1930. Recibe así el pleno influjo del neorrealismo —como casi todos los realizadores de esos años— y especialmente de su gran creador y pontífice, el guionista Zavattini. Bardem está dentro de la escuela de cine útil, del cine como crítica social, del cine como testimonio de su tiempo, para aceptar o negar.

Estos caracteres propios tienen una explícita raíz autobiográfica, esencial y honda, no anecdótica, y sus protagonistas se llaman Juan, como el autor, siguen sus directrices y responden a sus concepciones, a pesar de la diversidad de sus tipos y sus vidas. A veces, aparece un personaje secundario, que expone directamente las ideas del realizador. Responde así a la corriente de expresarse por el cine más que expresar al público. Y desde este núcleo personal de ideas y opiniones va ampliando su temática a cuestiones generales, éticas, sociales, políticas, históricas… Siempre para exponer y aplicar su idea, esparcida con sus films para hacerla fecunda.

Porque Bardem es un intelectual, un ideólogo que hace cine: tras su arte, su estilo, sus personajes y sus temas están siempre sus ideas, más o menos manifiestas, en una forma o en otra, pero operantes y conductoras. Los valores que determinan la obra de Bardem son muchos y varios. Pero hay dos centrales, capitales: la solidaridad entre los hombres y la capacidad de estos hombres para decidir su propio destino, individual y colectivo. De ahí que los personajes de Bardem partan siempre de un estado de oscuridad y error —muy semejante a la culpa— para encontrar la verdad y la luz, en lo que se ha dado en llamar «toma de conciencia». Esta idea central, con

otras accesorias, es el eje de cada uno de sus films. Sobre todo del conjunto de su obra, que evoluciona desde el problema personal de la protagonista de *Cómicos* hasta las amplias cuestiones sociales e históricas implícitas en *La venganza* y en *Sonatas,* como en otros films posteriores.

Su concepción cinematográfica, su estilo de realización, sus cualidades de creador —positivas y negativas— brotan, lógicas, de estos valores fundamentales y de su centralismo ideológico. Bardem es, ante todo, un razonador que quiere hacer vivir y encarnar su sistema de ideas en la pantalla. De ahí su potencia, su precisión, su altura, la trascendencia y perspectivas de sus temas y la pasión intelectual que los sostiene y exalta; el cine de Bardem es siempre importante. De ahí también en ocasiones su frialdad y esquematismo, sobre todo en sus personajes. Su estilo revela esta misma unidad y permanencia, depurado y sopesado a través de doce de sus films. Domina el espacio con tomas de vista en profundidad, con personajes y objetos como referencia, poniendo siempre de manifiesto el espacio mismo. Gusta de una acción de fondo, que se interpola y perfora constantemente a la principal, en sus grandes escenas. Y el tiempo de sus narraciones lo busca por el montaje alterno, en conflicto o en conjunción, o en esas transiciones por semejanza y sustitución de la misma imagen o parecida, en distintos lugares o tiempos. Es un estilo propio, personal, característico, de alta precisión, que responde a esos propósitos, objetivos y valores centrales de su obra.

Por eso, también, Bardem y su cine suscitan problemas: el arte como crítica social, la expresión de su época, la representación de su generación y del hombre medio de España; actitudes políticas; la lucha de generaciones y su mutua incomprensión, etcétera. La dificultad de manifestarlo plenamente es una cuestión capital, y muchas veces han de adivinarse, verse en filigrana de sugestiones. Esto ha pesado decisivamente en su obra, conforme el tiempo ha diluido las claves de esos criptogramas. Pero, de cualquier modo, nunca en el cine español —doméstico y familiar, en general— se habían planteado tales cuestiones. De aquí la polémica que la personalidad y la obra de Bardem han suscitado constantemente: desde el elogio ditirámbico hasta la negación indiscriminada de todo lo que se le reconoció poco antes. Porque en los films de Bardem lo que se ha discutido son cuestiones de fondo, es su expresión cinematográfica.

Un tema fundamental y esencial: el españolismo o el europeísmo. Eterno conflicto básico de España en todos los órdenes y todos los tiempos que ha afectado a su cultura y su arte, hasta escindirlo. Ha habido siempre una cultura nacionalista, defensora del casticismo, y una cultura europeísta, propugnadora de las ideas universales, como en todo país con vocación aislacionista. En la cultura antigua, en la medieval, en la renacentista de Quevedo, en la moderna de Unamuno, en la actual… Nuestro cine, siempre en trance de comenzar su historia, es aislacionista y casticista, por convicción, en máximo grado. Y en el momento en que el cine se declara más universal que nunca, Bardem hace en España un cine abierto al mundo. Cine español

con tremenda voluntad de serlo, pero de concepción profunda e inevitablemente europea, que es decir universal.

Bardem ha traído el cine del mundo, en su momento, a España, para elaborarlo aquí, para hacerlo español. Como Berlanga ha llevado el cine de España al mundo, para hacerlo universal. La misma trayectoria en sus dos sentidos. Aparte de Luis Buñuel, ese español esencial, con la mayor parte de su obra hecha en el extranjero, salvo algunos films aislados de otros realizadores, el hecho es que Bardem y Berlanga ponen el nombre del cine español en el mundo. Ésta ha sido su batalla y su conquista: el resultado de su contribución renovadora al cine de España. El que su obra tenga después una efectiva continuación, en nuestro cine siempre a punto de comenzar, es otra cuestión que no afecta a su nombre y a su valoración. Sobre todo cineasta español pesa esta frustración ajena a sí mismo, es decir, como historia. Pero la estimación de su obra y su creación, si ha de ser justa, debe hacerse precisamente sobre sí misma, no sobre la circunstancia que la condicione. En nombre de un gran cine español, digno de nuestra tradición de arte y cultura, frente a esa esperanza siempre posible, tienen un puesto en el cine mundial.

FILMOGRAFIA: 1951: *Esa pareja feliz*. (Codirigida con Berlanga.). 1953: *Cómicos*. 1954: *Felices Pascuas*. 1955: *Muerte de un ciclista*. 1956: *Calle Mayor*. 1957: *La venganza*. 1959: *Sonatas*. 1960: *A las cinco de la tarde*. 1962: *Los inocentes*. 1963: *Nunca pasa nada*. 1965: *Los pianos mecánicos*. 1968: *El último día de la guerra*. 1970: *Varietés*. 1971: *La isla misteriosa*. 1972: *La corrupción de Chris Miller*. 1975: *El poder del deseo*. 1976: *El puente*. 1979: *Siete días de enero*. 1982: *Preduprezhdenieto (La advertencia)*. 1997: *Resultado final*.

Ingmar Bergman

Nacido el 14 de julio de 1918 en Uppsala, Suecia. Es el segundo hijo de un pastor protestante que llegará al cargo de capellán de la familia real. En su casa se vive un aire espiritual de obra de Ibsen, de Strindberg, expresión de una situación real del carácter nórdico. Los padres, distanciados, ajenos, cada uno encerrado en sí y en su mundo propio, inabordables para todos; el padre en la iglesia, la madre en las ocupaciones domésticas. Un ambiente rígido y puritano donde se consideraba escandaloso el juego de los padres con los hijos. Y al mismo tiempo, de gran amplitud liberal: cuando el hijo se separa de la fe y las creencias de su padre, éste le deja que busque por sí su camino de salvación sin interferir jamás. Duplicidad de la vida sueca, característica y definidora.

El padre, vicario de la parroquia de Hedwige-Eleonora, en Estocolmo, debía ir con frecuencia a ejercer su ministerio en las aldeas de los alrededores. Durante la primavera y verano nórdicos, breves y fulgurantes, el niño le acompañaba, corriendo en bicicleta por los campos, donde el padre le enseña las flores, los pájaros, los insectos… Luego, en las rurales iglesias góticas, mientras el padre predicaba, el niño se entretiene en contemplar los relieves y pinturas medievales, en techos y paredes. Todo el infinito mundo fantástico de la imaginería gótica, hecha de símbolos y misterios. También la Muerte, en sus mil formas y tareas, para acabar con los humanos. La fragancia y el poder de la Naturaleza —más intensa cuanto más corto era su renacer— se mezclaban en la imaginación del niño con las quimeras y monstruos medievales, tocados de eternidad, en igual nivel de fantasía y realidad. La actuación paterna en los templos, nacimientos, bodas, funerales… pone al niño en contacto habitual con los valores fundamentales de la existencia: Dios, la vida, la muerte, el dolor, el amor… Todo ello dejará una huella imborrable en su espíritu, personalidad y vida.

En el interminable invierno, su juego favorito es primero una linterna mágica, con su «olor a metal caliente». Luego un pequeño proyector, con una sola película de tres metros, color marrón, donde una muchachita dormía en un prado florido, se despertaba, desperezaba, se volvía para dejar ver el rostro y se iba por la derecha. Bergman conserva vivos estos recuerdos, dignos de una novela de Proust. Y aquella magia de lo mecánico, repetida sin cesar, hasta la obsesión, le impresionaba tanto como los campos en primavera o los relieves góticos. El ambiente de la casa le oprime y perturba hasta la neurosis: de niño padece dolores de estómago y ataques de tartamudez. En cuanto pueda se independizará de aquella vida familiar y hasta su madurez no se aproximará a sus padres.

Desde los trece años estudia el bachillerato en una escuela privada de Estocolmo;

luego, en la Universidad, se licencia en Letras e Historia del Arte. Su pasión es el teatro y allí dirige funciones de estudiantes. La guerra mundial ha estallado y en 1940 los alemanes invaden Dinamarca y Noruega. Suecia, neutral, se encuentra aislada, sitiada por todas partes; se crea en el país una psicosis colectiva de angustia que artísticamente desemboca en las corrientes existencialistas. Hay una epidemia de suicidios, entre ellos el del dramaturgo Hjalmar Söderberg, que influye fuertemente en Bergman; como en Antonioni, el suicidio es la única salida de muchos de sus personajes. Rompe con su familia y se refugia en el barrio bohemio y de artistas de Estocolmo, Gamla Stan, donde vive como puede. En 1940 obtiene un puesto de ayudante de dirección en el Teatro de la Ópera Real de Estocomo. Ha encontrado el camino.

Su carrera teatral es tan importante como la cinematográfica, pero limitada a su país, sin la universalidad del cine: director escénico del Teatro Municipal de Helsinborg (1944-45); del Teatro Municipal de Malmoe (1946-48), uno de los mejores de Europa; de Göteborg (1948-49); del «Intima» de Estocolmo (1950-52); Malmoe (1953-58), y director del Teatro Real de Estocolmo desde 1959. Su obra escénica refuerza la cinematográfica y, en parte, la nutre; pero sus éxitos cinematográficos impulsan también su carrera teatral. A veces dice que si tuviera que elegir se quedaría con el teatro, pero comprende que su verdadero medio de expresión artística, completo y definitivo, es el cine.

En el cine entra por gestión del productor Carl Anders Dymling, que estaba dando gran impulso a la Svenskfilm, sucesora de la vieja Svenka, unida al antiguo y glorioso cine sueco mudo. Ve una de las representaciones estudiantiles, insiste en que Bergman le haga un guión, se lo da a dirigir a Sjöberg, el entonces máximo realizador del país: *Tortura* (1944), de raíz autobiográfica, donde hoy se ve el influjo de Bergman. Y al año siguiente, a los veintisiete años, dirige su primer film, *Crisis*, que —como los cinco que le siguen— obtiene escaso éxito. Pero Dymling comprende que un cine sueco, aislado y lejano, sólo podrá imponerse, dentro y fuera de la nación, con obras de calidad, diferentes y genuinas. Sostiene a Bergman y lo seguirá apoyando siempre. *La sed* (1949), su séptimo film, es un gran éxito en Suecia, que asegura su carrera cinematográfica en el país. Fuera, Bergman es desconocido o pasa inadvertido. Se presenta en el Festival de Cannes de 1947 con *Barco hacia la India;* en el de Venecia, 1952, con *Juegos de verano,* más escasas presentaciones comerciales por el mundo. Y en 1956 triunfa estruendosamente en Cannes con *Sonrisas de una noche de verano,* que hace el número dieciséis de sus films. Estruendosamente, porque «la moda Bergman» se extiende por el mundo, influye en cineastas insospechados y produce una inmensa literatura de toda tendencia. La polémica es el clima de los films de Bergman, allí donde se presentan, porque no pueden encasillarse en ninguna escuela segura, en esta época de clasificaciones, enrolamientos y convencionalismos ideológicos. El «caso Bergman» constituyó el permanente asombro del cine durante años.

Su ocupación habitual es el teatro, pero realiza una o dos películas por año. Al llegar la primavera suele meterse en un sanatorio para cuidarse una úlcera de estómago, real o imaginaria, y piensa sus argumentos, como expresión y liberación de lo que le atormenta. Trabaja con el anticuado material de los estudios SF, con poca película, y actúa con rapidez, seguridad y un método riguroso de trabajo; también es riguroso, duro, con sus colaboradores y actores, que forman un equipo habitual en su obra. Se entrega por completo a su labor, con fervor de poseso: «Cuando filmo estoy enfermo». No hace más películas que las que cree que debe hacer —salvo una de compromiso, de la cual está arrepentido—; en la crisis de 1951 prefirió hacer films publicitarios —como honesto y franco arte utilitario— a películas comerciales falseadoras. «No tengo más lealtad que con la película en la que estoy trabajando».

Es un neurótico, lleno de obsesiones despierto y de pesadillas de noche. Se siente a veces como «un hombre detrás del cual no hay nadie». Sus amores son difíciles y complicados, a la vez que fundamentales o pasajeros. Casado, divorciado, vuelto a casar varias veces, ha tenido tres o cuatro amores conocidos más, terminados en amistades lejanas. Con el amor y la mujer, las preocupaciones metafísicas constituyen el eje de su vida, y sobre sus ideas y creencias religiosas se ha escrito y polemizado tanto como sobre su arte. Es un intelectual, un filósofo de formación teológica, plagado de un existencialismo que se expresa en sus películas. A la vez que los terribles, oscuros, descarnados, violentos y melodramáticos problemas humanos hacen de sus films una prueba y manifestación del espíritu angustiado y atormentado de los años en que vive.

Bergman es un hombre de la Edad Media que hace cine; exactamente un hombre venido del siglo XIV que se expresa con el arte por excelencia del XX. Porque Suecia —como los demás países escandinavos— tiene una doble faz que condiciona su existencia y su arte. Un país que vive las más avanzadas libertades del mundo, desde las políticas o personales hasta las que proporcionan el confort y el alto nivel de vida. Pero a la vez, sobre un inevitable y hondísimo espíritu medieval que subsiste en el norte europeo, adonde no llegaron apenas, ni a tiempo, las nuevas luces del Renacimiento. Como en España, por otras razones y con otros resultados. Es el espíritu gótico, introspectivo, subjetivo, dominado por el mundo interior con el expresionismo como arte; frente al espíritu latino, claro, racionalista, abierto al mundo exterior, cuyo arte es el realismo. Una clave para la mecánica del alma nórdica, de su arte y, por lo tanto, de la obra de Bergman.

Hombre de nuestro siglo, siente su angustia, sus dudas, sus terrores y amenazas, de época de transición aguda. Pero tiene predilección por el siglo XIV, el de la gran transición debido a una catástrofe general: «Entonces —dice Bergman— el hombre vivía bajo el terror de la peste, como ahora bajo el de la bomba atómica». Y en la agobiante ansiedad de la duda y de la búsqueda de una explicación, de una justificación, motivo acuciante en la vida y la obra del realizador. De un naturalismo violento hasta el melodrama, tantas veces realista, de la más pura raíz moderna, lo

expresa por medio de símbolos y alegorías, lenguaje medieval por excelencia: el manantial que brota bajo la cabeza de la muerta, en *El manantial de la doncella,* film de época, o la mujer de negro que entrega su regalo brillante en *La prisión,* film moderno; toda su obra está llena de símbolos, apenas descifrables por completo, como todo símbolo. Su estilo es expresionista, bajo fórmulas realistas extremas, hasta la máxima crudeza y la violencia terrible. Su humorismo bufonesco, grotesco y macabro, es expresionista neto, sin fronteras claras entre lo cómico y lo trágico. Conoce algo el cine francés de la época naturalista, del realismo poético de los años treinta. Pero desconoce casi por completo, y no debe nada, al neorrealismo o a las «nuevas olas», ha declarado siempre. En cambio, reconoce a Buñuel, igualmente enfrentado al misterio.

Su escuela es la de su país y su cine sueco mudo. La belleza plástica, el viento poético y los dramas tensos, sobrenaturales, medievales, que el antiguo cine sueco llevó por el mundo en los años veinte —con su pléyade de directores, actores y técnicos—, es lo que este solitario del cine ha traído al actual, porque es la tradición de su país, lógicamente evolucionada, vuelta a crear por su enorme personalidad de gran maestro del cine. Principalmente —dice— la de Sjöström, el viejo gran director y actor, que interpreta para él hasta su muerte. Y el genial Dreyer está de manifiesto en la obra de Bergman, quizá más que ningún otro realizador nórdico. Un estilo denso, recargado, al gusto pictórico y literario germánicos y eslavos a la vez. Cielos que ocupan la mayoría de la pantalla o interiores angostos, cerrados, con claroscuros, luces de relieve, contraluces, siluetas… El primer plano insistente como una persecución, o las figuras diminutas, lejanas como siluetas infantiles de sombras chinescas, sobre el fondo de horizontes remotos… Una gran satisfacción por la composición plástica y un ritmo profundo, venidos de la esencia misma del tema y su acción, sin otras preocupaciones. Bergman no tiene en cuenta para nada las tendencias actuales ni pasadas del cine; narra y pinta como lo necesita o cree, sin más exigencias que la de su fuerte personalidad. Sus films son un prodigio de realización, de una maestría maravillosa, según esa tradición nórdica a la que se debe. Cree que sólo su país puede nutrir y hacer fecundo su arte, y se niega a trabajar en ningún otro, a pesar de las continuas y atractivas ofertas que se le hacen.

Sus temas y los grandes valores centrales de su obra cabalgan sobre la misma doble vertiente de lo actual-medieval. El centro de su concepción de la vida como dolor y expiación, como infierno en la tierra y unos hombres en busca de la redención; pensamiento venerado en la Edad Media, abocado a todos los misticismos. Bergman halla esa fuga en el erotismo y la mujer, vista como fuente de culpabilidad y de salvación a la vez; un erotismo desesperado es el motivo reiterado de la mayor parte de sus films. Cuando ese resorte de salvación falla —y en él falla siempre—, no queda más que la soledad eterna, la fuga o, sobre todo, el suicidio. La soledad humana y la comunicación con Dios y los demás hombres, con el más allá y el más acá, es su gran problema metafísico. El ser humano y su alma como atracción

suprema, y en especial su rostro, como ventana de ese espíritu incomunicable, encerrado en sí mismo, irremisible prisionero. Entonces son las monstruosidades —desde los crímenes al suicidio, de las violaciones, del lesbianismo, a las alucinaciones, recuerdos torturantes, persecuciones despiadadas y sórdidas…— las que agobian a sus personajes.

Bergman es el creador de un universo sin salidas, por donde marcha un hombre sin caminos, un Dios sin religión determinada, una ética sin moral, una vida sin sentido ni objeto, un amor sin comunicación ni felicidad, una felicidad sin permanencia posible, cuyo fugaz destello sólo brilla tras el dolor… Unos hombres que se debaten, obsesos y angustiados, en el callejón sin salida del mundo y de sí mismos.

Estos caracteres básicos de su obra, que son su idea capital, los mantendrá siempre. Pero los irá sometiendo a un doble proceso de ampliación y depuración que es la renovación de todo gran artista. Dos películas cruciales marcan una divisoria: *Fresas salvajes* es el resumen de su concepto de la vida, que viene a ser el de su obra hasta ese momento, y *El séptimo sello* su concepto de la muerte, es decir su enfrentamiento con el más allá, con el misterio de lo sobrenatural. Bergman habla de ellas como hechas con el espíritu de un pintor medieval, y es lícito definirlas así, como el retablo de la vida y el de la muerte. El primero cierra una época y el segundo abre otra en su pensamiento y en su obra. Porque ésta es, ante todo, su expresión personal, y el mundo íntimo de Bergman es inacabable. Una misma idea no se agota en un solo film, sino que se prolonga indefinidamente, en grupos de películas, que son sus diversas facetas y variantes. Esto es fundamental para comprender cada uno de ellos, por eso siempre resulta esotérico, en espera de su posterior aclaración.

Su obsesión metafísica se centra en «el silencio de Dios», que parece no responder a las desesperadas llamadas de los humanos. La raíz pagana del problema viene de las mitologías arcaicas, donde una gran deidad crea todas las cosas y luego se retira a su cielo, dejando a dioses menores la misión de tratar con los hombres. Con este tremendo problema, por otra parte bien actual, realiza su trilogía *Como en un espejo, Los comulgantes* y *El silencio*. La realidad humana y su mundo siguen teniendo las mismas características, pero situada ahora bajo el peso de ese interrogante indescifrable que la informa. Películas más sencillas de trazado y más audaces en sus métodos. *Los comulgantes* es un diálogo de rostros que en verdad es un monólogo de cada uno consigo mismo. Lo aborda definitivamente en *Persona*, donde la enfermera dialoga incansablemente con la actriz enmudecida. El film entero es un monólogo, hasta confundirse los dos personajes. Quizás el silencio de Dios sólo encuentre respuesta en cada hombre, siempre solo. La película, llena de misterios, viene a completar la trilogía. Bergman inicia su continuidad empezándola con imágenes de *El silencio*. Además inserta imágenes de una filmación y de sí mismo, como separando la obra del público y dirigiéndola hacia él, hacia su secreta confesión. Insiste en ello en *La hora del lobo*. Y aparece el motivo de la isla, el

tradicional refugio soñado por todos los fugitivos de todas las cosas.

El mismo Bergman se retira a esa isla, porque está horrorizado del mundo en que vive —declara— y quiere oír su clamor. Ya no es la vida personal y su drama sin soluciones, ya no es el gran problema sobrenatural del Dios que no responde, sino el mundo entero y las condiciones de nuestra época. Quizás ahí radique la causa. Este nuevo giro completo es *La vergüenza*, una de sus máximas películas, que viene a continuarse en *Pasión*, con referencias claras a la anterior: el sueño de la mujer, la misma isla, semejantes decorados… Pero, principalmente, porque es la prolongación del tema: la violencia extrema, enajenante, de la guerra y la persecución política ciega en aquélla se transforma en la interiorización de la violencia y el sadismo en la vida cotidiana. Enormes temas de nuestro tiempo.

Bergman es uno de los más grandes dramaturgos contemporáneos, un gran poeta trágico, cantor de esta época, sus hombres, sus problemas esenciales… en esa dimensión que sólo procura la visión del genio.

EL SÉPTIMO SELLO (Det sjunde inseglet)

FICHA TÉCNICA: Suecia: Svenks Filmindustri, 1956. *Argumento, diálogos y dirección:* Ingmar Bergman. *Fotografía:* Gunnar Fischer. *Música:* Erick Nordgren, dirigida por Sixten Ehrling. *Montaje:* Lennart Wallen. *Decorados:* P. A. Lundgren. *Vestuario:* Manne Lindholm. *Sonido:* Aaby Wedin. *Coreografía:* Else Fischer. *Ayudante de dirección:* Lennart Olsson. *Director de producción:* Allan Ekelund.

FICHA ARTÍSTICA: Max von Sydow (el caballero Antonius Block), Gunnar Björnstrand (el escudero), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Bengt Ekerot (la muerte), Äke Fridell (el herrero), Inga Gill (Lisa, su mujer), Erick Strandmark (Skat), Bertil Anderberg (Raval), Gunnel Lindblom (la muchacha), Inga Landgre (Karin), Anders Ek (el monje renegado), Maud Hansson (la embrujada), Gunnar Olsson (el pintor), Lars Lind (un monje joven), Benkt-Ake Benktsson (el posadero), Gudrum Brost (la mujer del posadero), Ulf Johansson (jefe de soldados).

Junto a *Fresas salvajes*, ésta es la película de mayor grandeza cósmica de Bergman. Aquélla es el gran retablo de la vida, y ésta el retablo de la muerte. No exactamente por el temor y el horror a la muerte misma, a la extinción de la vida, sino por la cuestión del más allá, de la nada y de la existencia ultraterrena: problema capital y eterno del hombre, tema metafísico por excelencia. Y es esencialmente el problema de la duda, que lleva al hombre al universo cerrado de la angustia, agudizada al

máximo en las épocas de transición. Por eso Bergman sitúa la película en el siglo XIV, el gran momento histórico de la transición entre el completo y ya perfecto mundo medieval y los tiempos modernos, que se inician con el humanismo y el Renacimiento. El XIII es el siglo de la universalidad, cúspide y límite de la Edad Media, con la construcción de las grandes catedrales, desde Amiens y Estrasburgo a Burgos y Toledo; de las grandes recopilaciones, desde las «Summas» de Santo Tomás a las obras de Roger Bacon y «El libro de los oficios» de Boileau; cuando las ciudades, con sus plazas públicas, al pie de las catedrales, sustituyen a los castillos aislados por sus señores. Las universidades públicas toman la cultura de mano de los monasterios herméticos, y las lenguas nacionales comienzan a sustituir al latín; cuando el poder militar trata de establecer el imperio teocrático por medio de las cruzadas y Marco Polo descubre el fabuloso Oriente; sobre todo, es el instante crucial en que se pretende hermanar la razón con la revelación, los dictados de la fe con los hechos del conocimiento. En el siglo XV todo se ha configurado ya, con la popularización de la cultura por medio del descubrimiento y rapidísima difusión de la imprenta, y la universalidad se hace efectiva, desde las expediciones portuguesas de Enrique el Navegante al descubrimiento español de un nuevo mundo, y sobre la mente humana se ponía también el «non plus ultra», como propugnaba el otro Bacon. Es el camino hacia el siglo XVII, donde todo ha de aceptarse, a pesar del proceso de Galileo. Y entre ambos, el XIV es la terrible transición, donde todo se disgrega y todo germina. La Guerra de los Cien Años asola Europa, trae el hambre, y el hambre la peste; la fecha de la subida de los precios del trigo —índice del hambre— coincide con la de la peste, y cada generación conoce su peste; las luchas inagotables del Pontificado contra el Imperio, el Papado fuera de Roma y el cautiverio de Aviñón, el gran cisma de Occidente, con sus dos y tres Papas que se desconocen y acusan mutuamente, con el fracaso de las Cruzadas, que terminan en el pillaje y atraen a los turcos hasta el Danubio; la inquietud y la duda hacen proliferar las herejías… En el siglo XII Anselmo, arzobispo de Canterbury, proclamaba la necesidad de «creer para saber». Pero ahora, doscientos años después, el caballero de esta película necesita todo lo contrario, saber para creer.

Viene de una Cruzada desastrosa y ya inútil, y encuentra su país devastado por la peste y el hambre: la muerte, esa muerte masculina de la mitología nórdica, está presente por todas partes. Bergman ha tomado sus imágenes cinematográficas de sus visiones infantiles, cuando acompañaba a su padre a los sermones, y el niño se distraía contemplando las pinturas y relieves medievales en los muros de las iglesias. «Es un bosque —dice—, la muerte, sentada frente a un tablero de ajedrez, jugaba con el caballero. Una criatura con ojos desorbitados trepaba a un árbol mientras la muerte comenzaba a aserrarlo desde abajo. Sobre suaves colinas, la muerte conducía la danza final hacia el país de las tinieblas». Por la magia mecánica del cine, los viejos sueños terroríficos del hombre medieval, inmóviles durante siglos en los muros sagrados, cobran movimiento, se hacen nueva vida para los grandes públicos del mundo

moderno. Y Bergman encuentra en este paralelismo entre el pasado y el presente la clave del hombre contemporáneo, igualmente angustiado por el poder de ese universo que está creando. Creo que esta evocación medieval, en profundidad y no como simple anécdota, es lo que da a este film su aguda y tremenda contemporaneidad, su dimensión de cuestión eterna y de problema actual.

El caballero quiere saber el secreto, romper el séptimo sello, que según el Apocalipsis cierra el rollo que Dios tiene en su mano en el día del Juicio Final: la revelación del destino humano. Y por ello pregunta a la supuesta bruja, emisaria del diablo, y a la muerte, con la que juega su destino al ajedrez. Pero nadie sabe nada y sólo encuentra el horror de los flagelantes, que se revuelcan por el polvo, a los pies de un Cristo estremecedor. En cambio, su escudero es el escéptico que cree en lo que ve y puede tocar, que ama y desprecia la vida por lo que tiene de bueno y de malo. Combate generosamente por cosas concretas y no por ideales caballerescos, que han fracasado, y quiere vengarse de los que los produjeron y aún sostienen por el fanatismo y la barbarie.

Sobre todo quiere vivir sobre una verdad real, aunque sea la nada, y cuando la muerte viene a por ellos y el caballero le hace callar, el escudero responde una frase clave: «Me callaré, pero protesto». Es el personaje más difícil, más complejo y mejor tratado del film. Y los saltimbanquis, con su niño, son los sencillos, los humildes, los que no preguntan, son esa invocación perenne de Bergman a la vida, que se sintetiza en sus *Fresas salvajes*. Magistralmente realizada, recta y simple, a pesar de sus evocaciones, manejando con un sentido moderno todos los recursos del expresionismo nórdico y los viejos descubrimientos permanentes del cine de su país, con una fotografía exacta y poética, con una extraordinaria música, perfectamente utilizada, *El séptimo sello* es, sencillamente, una película genial. Eleva el cine a niveles metafísicos, de alta especulación, como muy pocas veces se ha hecho a través de su historia.

FILMOGRAFÍA: 1945: *Kris*. 1946: *Det regnar pa var kärlen (Llueve sobre nuestro amor)*. 1947: *Skepp till indialand; Musik i mörker (Noche eterna)*. 1948: *Hamnstad (Una mujer libre); Fängelse (Prisión)*. 1949: *Törst; Till glädje*. 1950: *Sant händer inte här; Sommarlek (Juegos de verano)*. 1952: *Kvinnors väntan (Tres mujeres); Sommaren med Monika (Un verano con Mónica)*. 1953: *Gycklarnas afton (Noche de circo)*. 1954: *En lektion i kärlen (Una lección de amor)*. 1955: *Kvinnodrom (Sueños); Sommarnattens leende (Sonrisas de una noche de verano)*. 1956: *Det sjunde inseglet (El séptimo sello); Smultronstället (Fresas salvajes)*. 1957: *Nära livet (En el umbral de la vida)*. 1958: *Ansiktet (El rostro)*. 1959: *Jungfrukällan (El manantial de la doncella)*. 1960: *Djävulens öga (El ojo del diablo)*. 1961: *Sasom i en spegel (Como en un espejo)*. 1962: *Nattavardsgästerna (Los comulgantes)*. 1963: *Tystnaden (El silencio)*. 1964: *För*

att inte tala om alla dessa kvinnor (¡Esas mujeres!). 1965: *Stimulantia*. (Un episodio). 1966: *Persona (Persona)*. 1967: *Vargtimmen (La hora del lobo)*. 1968: *Skammen (La vergüenza)*. 1969: *Riterna (El rito)*. 1970: *Em passion (Pasión)*. 1971: *Beroringen/The touch (La carcoma)*. 1972: *Viskningar och rop (Gritos y susurros)*. 1973: *Scener ur ett äktenskap (Secretos de un matrimonio)*. 1974: *Trollflöjten (La flauta mágica)*. 1975: *Ansikte mot ansikte (Cara a cara)*. 1977: *The Serpent's Egg/Das Schlangenei (El huevo de la serpiente)*. 1978: *Herbstsonate (Sonata de otoño)*. 1980: *Aus dem Leben des Marionetten (De la vida de las marionetas)*. 1982: *Fanny och Alexander (Fanny y Alexander)*. 2002: *Anna*.

Ingrid Bergman

Nació el 29 de agosto de 1915 en Estocolmo, Suecia. Murió en Londres, Gran Bretaña, el 29 de agosto de 1982. Su madre era alemana y murió cuando ella tenía dos años. Su padre, sueco, era pintor, pero las necesidades materiales le obligaron a poner una tienda de artículos fotográficos. Hasta los doce años la niña vivió con su padre y con una tía suya en un cordial ambiente familiar, pero con una enorme sensación de soledad. Era tímida, excesivamente alta para su edad, lo que ocasionaba las burlas y persecuciones de los demás niños, haciéndola retraída y soñadora. Siempre tuvo gran afición al teatro, y uno de sus grandes recuerdos es la primera vez que su padre la llevó a ver una obra teatral del dramaturgo Hjalmar Bergman; ella supone que en aquel momento nació su decisión de ser actriz.

Poco después, muere su padre y la niña fue a vivir a casa de un tío con cinco hijos, que la hacían sufrir con sus crueldades infantiles. El viejo tío era un fanático que creía que el teatro era una invención del diablo y que se opuso tenazmente a las aspiraciones de la muchacha. Su alta estatura conspiraba también contra ella. Terminados sus estudios, se presentó al concurso de ingreso en la Real Escuela de Arte Dramático del Estado, con gran éxito, que continuó a lo largo de su aprendizaje. En esta época conoció a Peter Lindstrom, que era un dentista de renombre, con el que se casaría al ser mayor de edad. Los productores y directores suecos buscaron siempre en las escuelas de arte dramático a los futuros actores, y la Bergman recibió muchas proposiciones cinematográficas antes de acabar sus estudios.

Ingresó fácilmente en el cine en 1934 con un papel secundario al lado del máximo galán de la época, Gosta Ekman; en su segunda película hace ya de protagonista y su carrera cinematográfica marcha sin interrupción. Se casa en 1937 y tiene una hija, Pía, en 1938.

Trabaja, sobre todo bajo la dirección de Gustav Molander, el veterano realizador, único superviviente del cine mudo sueco y el más importante del sonoro en aquellos años. Hace un film en Alemania y en 1938 interpreta *Intermezzo*, en su versión original sueca, dirigida por Molander. Es su película decisiva. Obtiene un gran éxito en Suecia, se proyecta en Norteamérica, y Catherine Brown, representante del productor David O. Selznick, le hace ver que aquella actriz desconocida puede ser la sucesora de Greta Garbo. Éste le escribe ofreciéndole un contrato por siete años, pero la joven actriz se asusta y se niega a salir de su país, donde ha obtenido sus primeros éxitos y la retiene también la profesión de su marido. Catherine Brown llega a Estocolmo y la convence para interpretar un solo film en Hollywood, con opción para otros, si aquél tiene éxito. En 1939, llega a Norteamérica y filma, bajo la dirección de Gregory Ratoff, una nueva versión de *Intermezzo*, con Leslie Howard, un bello film

que constituye un éxito enorme en el mundo entero. Bergman ha vuelto a Suecia, Selznick quiere hacer valer los derechos de su opción, la actriz duda aún, pero en septiembre estalla la guerra y su marido decide que salga de su país, amenazado por todas partes. La lleva, con su hija, a través de Europa, hasta Génova, donde alcanza el último barco de pasajeros, el día de Año Nuevo de 1940. El marido vuelve a Suecia e Ingrid Bergman comienza su carrera de actriz.

Durante bastante tiempo Selznick no la utiliza; la Bergman hace en teatro «Lilion», de Molnar, para llenar sus forzados ocios; Selznick al fin la presta a otras empresas y en ellas hace los films que la sitúan como una de las grandes, famosas, cotizadas, actrices del cine: *Alma en la sombra, El hombre y la bestia* y *Casablanca* son los tres grandes pasos hacia su consagración definitiva. Las películas que interpreta a continuación, a partir de 1943, son una serie de éxitos para la actriz, aunque no siempre encuentre los papeles dignos de su talento, y algunos sean fracasos para la productora, como *Arco de triunfo* o *Juana de Arco*. Obtendrá dos Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por *Luz que agoniza*, en 1945, y *Anastasia*, en 1956.

En 1946-47 marca una cumbre en la historia teatral de los Estados Unidos con su interpretación de «Juana de Lorena», de Maxwell Anderson, y obtuvo varios premios y distinciones importantes. Juana de Arco es su personaje favorito desde niña.

En el apogeo de su fama y labor artística tiene lugar un cambio decisivo en su vida y en su arte, en medio de uno de los escándalos más ruidosos del mundo cinematográfico. Su marido se ha instalado en Hollywood y alterna su profesión de médico, carrera que acaba en Estados Unidos, con la de representante de la estrella. Esta última actividad acaba por incidir en la vida íntima del matrimonio hasta distanciarlos. Ingrid Bergman va a vivir una historia de amor semejante a la que pueda suceder en uno de sus films. En 1948, en Nueva York, la Bergman ve las películas de Rossellini *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, que producen en Norteamérica el gran impacto del neorrealismo. Quiere ser dirigida por aquel realizador, le escribe en este sentido y, cuando Rossellini va a Estados Unidos en 1949 para recibir el premio de la Crítica Cinematográfica, conoce a la Bergman y pasa unos días en su casa. Howard Hughes, el excéntrico multimillonario, entonces dueño de la RKO, monta una película Rossellini-Bergman que se filmará en Strómboli, Italia, en la primavera de 1949. Ambos se han enamorado, aunque los dos están casados, y pretenden divorciarse. El periodista Knicker-bocker, de la cadena de periódicos Hearst, lanza la noticia y el escándalo comienza a recorrer el mundo. El marido de la actriz se niega al divorcio, y el hijo de Rossellini y Bergman nace antes de que llegue el divorcio gestionado por poderes en México, sin consentimiento del marido. Esto ocasionó una de las persecuciones más terribles de que había sido objeto persona alguna en su vida privada y en sus sentimientos más íntimos. La opinión pública se moviliza en asociaciones y grupos de presión; la prensa sensacionalista da las noticias como si se tratase de un peligro internacional, la sueca es la más dura y agresiva

contra su compatriota.

Desde los tiempos de Roscoe Arbuckle o del divorcio Chaplin-Lita Grey no se había conocido un acto de agresión multitudinaria semejante, pero ahora con la amplitud y la fuerza arrolladora de los modernos procedimientos de información. Se levantan voces indignadas contra aquel linchamiento moral. Por la radio norteamericana, Walter Winchell increpa al público: «Lo único que hay más brutal que un piquete apuntando sus rifles contra un hombre, es el mundo apuntando con el dedo a una mujer». El diario órgano oficial del partido cristiano-demócrata del Gobierno De Gasperi califica el espectáculo de «agresión de caníbales». A la vez se industrializa la moral y el escándalo. La productora envía mensajeros con instrucciones para cumplir con las apariencias —hoteles separados, nada de fotos juntos, etcétera—, pero al mismo tiempo impone el título de *Strómboli*, sobre el de *Tierra de Dios*, porque aquél es ya célebre y garantiza el éxito por el sitio donde tuvo lugar el escándalo amoroso. Los exhibidores, indignados por la conducta de la actriz, anuncian que *Strómboli* será boicoteada en sus cadenas de cines, «siempre que no sea un gran éxito en sus primeras semanas». La Bergman tiene que anunciar su retirada del cine —sin pensar hacerlo— para calmar las iras de la opinión pública. Se casan por poderes en México el 24 de mayo de 1950. Ese mismo año tienen dos hijas gemelas y poco tiempo después se falla el divorcio de su primer marido en los Estados Unidos.

Esta situación va a influir decisivamente en su vida artística durante siete años y puede decirse que en el resto de su carrera. En ese tiempo hace seis películas bajo la dirección de Rossellini, que representan un cambio importante en su manera de actuar. Pero también es una etapa en la obra del realizador en la que se le discute e incluso niega, un claro declive en su renombre, lo que afecta a la labor de la actriz. Injusta actitud, que después ha sido rectificada. En *Strómboli* hace una de sus mejores interpretaciones, llena de fuerza, sinceridad, patetismo, enorme gama de matices. *Europa 51* le ofrece un papel más fácil, por ser de mayores recursos, pero también extraordinario trabajo, como en *Te querré siempre*. En 1954 hace giras por Europa con su compañía teatral, interpretando «Juana en la hoguera», de Paul Claudel, con música de Arthur Honegger, dirigida por Rossellini, con la que harán un film. En 1955 hace su primera película sin Rossellini, *Elena y los hombres*, de Jean Renoir, con gran éxito. Y en cuanto la película se acaba, empieza *Anastasia*, de Anatole Litvak, norteamericana, pero filmada en Londres y París. Aquel mismo año se presenta en el teatro, en París, con «Té y simpatía», con la empecinada y violenta oposición de Rossellini. Obtiene un enorme triunfo personal y aquí empieza la ruptura de su matrimonio, cuando aún no se habían extinguido las consecuencias de su casamiento. Un comentarista de televisión, al presentar en Estados Unidos un reportaje sobre la filmación de *Anastasia*, cree sinceramente ayudar a la actriz diciendo: «Después de todo, esta discutida figura ha pasado siete años de penitencia». Hemingway, en París, se ofrece a acompañarla a su vuelta a Nueva York, para pegar

al que se atreva a meterse con ella. Éste es el ambiente que aún la rodea. Pero su vuelta a Estados Unidos, en enero de 1957, es triunfal. La crítica otorga su premio —y más tarde la Academia un Oscar— a su labor en *Anastasia*, una película convencional, donde la actriz vuelve, en gran parte, a su estilo anterior a Rossellini.

Éste, tras sus habituales mil proyectos, está filmando en la India, y sus nuevos amores —también tocados de escándalo— con la actriz Sonali Das Gupta consuman la separación, que obtiene legalmente en 1957. En diciembre de 1958 Ingrid Bergman contrae nuevo matrimonio en secreto con el empresario teatral sueco Lars Schmid. Y en los mismos días, un consejo de ministros, presidido por el rey de Suecia, acuerda unánimemente reintegrar a la actriz la ciudadanía sueca, que había perdido por su casamiento con Rossellini. La batalla del mundo contra su ídolo ha terminado. Los tiempos han cambiado y otra actriz, Brigitte Bardot, lucha por su independencia personal frente al escándalo publicitario.

Sin embargo, Ingrid Bergman se dedicará preferentemente al teatro, sus películas se espacian y no tendrán la importancia de las anteriores, actuando sobre todo en Europa. Pero su renombre, su arte y su significado en el cine permanecen justamente.

Es la gran actriz nata, cuyo arte de crear personajes tiene el máximo acento de espontaneidad. Aunque cada uno de los tipos creados por ella es el resultado de un estudio minucioso, parece haber surgido por generación espontánea. La espontaneidad y la facilidad es, verdaderamente, el centro de gravedad de su juego escénico. Los directores que han trabajado con ella han encontrado su labor de realización más fácil que con ninguna otra actriz, porque su gesto de composición parece el propio y porque puede ser fotografiada desde todos los ángulos y bajo las luces más diversas, como si su fotogenia fuera tan espontánea como su facultad de creación. Ingrid Bergman representa una clave de sinceridad como pocas actrices lo han hecho nunca. Todo se ve en ella claro y simple, evidente aun en los matices más complicados y sutiles. Ingrid Bergman es la actriz del alma desnuda. Y ofrecer el espíritu de un personaje en toda su pureza y en toda su complejidad humana es lo que, quizás, da a los seres que crea ese indefinible encanto que está más allá de todo hecho concreto, de toda figura determinada, como el trazo común y mejor de la condición humana.

FILMOGRAFÍA: 1934: *Munkbrogreven,* de Edvin Adolphson y Sigurd Wallen. 1935: *Bräningar,* de Ivan Johansson; *Swedenhielms,* de Gustav Molander; *Valborgsmässoafton,* de Gustav Edgren. 1936: *Pa solsidan,* de Gustav Molander; *Intermezzo (Intermezzo),* de Gustav Molander. 1937: *Med livet soninats,* de Per Liudberg. 1938: *Dollar,* de Gustav Molander; *En kuinnas ansikte (Un rostro de mujer),* de Gustav Molander; *Die vier Gresellen (El pacto de los cuatro),* de Carl Froelich; *En Enda natt (Destino),* de Gustav Molander. 1939*: Intermezzo: A Love Story (Intermezzo),* de Gregory Ratoff. 1940: *Juninatten (Noche de junio),* de Per

Lindberg. 1941: *Adam Had Four Sons (Los cuatro hijos* de *Adán),* de Gregory Ratoff; *Rage in Heaven (Alma en la sombra),* de W. S. Van Dyke; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El extraño caso del doctor Jekyll),* de Victor Fleming. 1942: *Casablanca (Casablanca),* de Michael Curtiz. 1943: *For Whom the Bells Toll (Por quién doblan las campanas),* de Sam Wood. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1944: *Gaslight (Luz que agoniza),* de George Cukor. **OSCAR** (A. P.). 1945: *Saratoga Trunk (La exótica),* de Sam Wood; *Spellbound (Recuerda),* de Alfred Hitchock; *The Bells of St. Mary's (Las campanas de Santa María),* de Leo McCarey. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1946: *Notorious (Encadenados),* de Alfred Hitchcock. 1948: *Arch of Triumph (Arco de triunfo),* de Lewis Milestone; *Joan of Arc (Juana de Arco),* de Victor Fleming. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1949: *Under Capricorn (Atormentada),* de Alfred Hitchcock; *Stromboli, terra di Dio (Stromboli),* de Roberto Rossellini. 1951: *Europa'51 (Europa 1951),* de Roberto Rossellini. 1953: *Siamo donne (Nosotras las mujeres),* de Roberto Rossellini; *Viaggio in Italia (Te querré siempre),* de Roberto Rossellini. 1954: *Giovanna d'Arco al rogo,* de Robert Rossellini; *Die Angst,* de Roberto Rossellini. 1956: *Elena et les hommes (Elena y los hombres),* de Jean Renoir; *Anastasia (Anastasia),* de Anatole Litvak. **OSCAR** (A. P.). 1958: *Indiscreet (Indiscreta),* de Stanley Donen; *The Inn of the Sixth Happiness (El albergue de la sexta felicidad),* de Mark Robson. 1961: *Aimez-vous Brahms? (No me digas adiós),* de Anatole Litvak. 1964: *Der Desuch (La visita del rencor),* de Berndhard Wicky; *The Yellow Rolls-Royce (El Rolls-Royce amarillo),* de Anthony Asquith. 1967: *Simulantia,* de Gustav Molander. 1969: *Cactus Flower (Flor de cactus),* de Gene Saks. 1970: *A Walk in the Spring Rain (Secretos de una esposa),* de Guy Green. 1974: *Murder on the Orient Express (Asesinato en el Orient Express),* de Sidney Lumet. **OSCAR** (A. S.). 1976: *A Matter of Time (Nina),* de Vincente Minnelli. 1978: *Höstsonet (Sonata de otoño),* de Ingmar Bergman. **NOMINACIÓN** (A. P.).

Luis García Berlanga

Nació el 12 de junio de 1921 en Valencia, España. Hijo de un importante terrateniente de la región valenciana con varios hijos más, lleva en su niñez y juventud la vida propia de la gran burguesía española de provincias. Estudia en Valencia, en un colegio de jesuitas, primero, después en centros de enseñanza particulares, en Suiza y en Valencia. Para el muchacho de quince años, la guerra son las grandes vacaciones. En aquel país luminoso, exuberante, mediterráneo, de gentes activas y emprendedoras, Berlanga es un muchacho inadaptado, desorientado, imaginativo, soñador, indolente, irresoluto, tímido, enamorado de las pequeñas y bellas cosas de la vida; parece llevar dentro el espíritu de uno de esos vagabundos de la «huerta» valenciana pintados por Blasco Ibáñez que representan la reacción contra un ambiente de iniciativas y dinamismo. Empieza la carrera de Derecho, y la abandona; después, la de Filosofía y Letras, y tampoco la sigue. Se dedica a la pintura con los maestros valencianos Ballester y Zamorano. A la vez, escribe en revistas estudiantiles, en el diario «Las Provincias», en la radio de la ciudad… El film *Don Quijote,* de Pabst, constituye para Berlanga la revelación del cine y decide dedicarse a él. Toda una época, confusa y vacilante, de lenta formación de una personalidad, queda atrás.

En 1947 el ingeniero Victoriano López García funda y dirige el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), llamado después Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), y en la primera promoción entra Berlanga. Allí conoce a Bardem, y entre los dos futuros grandes realizadores españoles brota una amistad y la colaboración profesional, quizá por complementarse dos caracteres bien opuestos. Aquellos años de la escuela de cine y sus primeras armas como profesional son los mismos de Bardem, puesto que lo hacen juntos: argumentos sin salida, la productora Altamira, *Esa pareja feliz,* en colaboración, y la entrada en la productora UNINCI. En esta empresa Berlanga realiza solo la película que pensaban hacer en colaboración: *Bienvenido, Mr. Marshall,* escrita por ambos, a fines de 1942. Obtiene un premio en el Festival de Cannes y abre el camino del cine español en el mundo, en el sector de la categoría artística, que el cine español más ha necesitado siempre. En el extranjero obtiene un notable éxito, pero en España su influencia sobre la realidad del cine es pequeña. En cambio, le abre un crédito de confianza y esperanza entre la crítica y los jóvenes. Sin embargo, Berlanga encontrará en su camino las mayores dificultades para continuar su obra, hasta dársele a veces por borrado del cine nacional. La mayor parte de sus argumentos propuestos no pudieron ser filmados o lo fueron en difíciles condiciones o posteriormente las películas quedaron desmanteladas. Berlanga, hombre sin preocupaciones económicas, sin una lucha

material por la vida, ha debido mantener una dura batalla por su obra.

Esa pareja feliz —con Bardem— tiene la ingenuidad e indecisión adolescentes de una primera obra, pero también su espontaneidad y su gracia, más una atención hacia el hombre medio, venida del neorrealismo. Los principales caracteres de Berlanga están aquí.

Desde aquí su obra marcha como un soterrado laberinto de intentos, búsquedas, cambios y anchos vacíos de inactividad, capaces de anular a cualquier director en esta carrera sin tregua que es el cine. Puede decirse que las películas realizadas son los puntos de referencia visibles de ese camino subterráneo. Sus numerosos argumentos inéditos, por una razón o por otra, que llenan esos lapsos de años trazan su auténtica trayectoria desconocida, y por eso la que se aprecia en sus films aparece trazada por hitos. Con él han colaborado casi siempre otros guionistas —Soria, Martín, Colina, Neville, Bardem, Muñoz Suay, Flaiano, Azcona—, pero las películas de Berlanga tienen unos temas y unos personajes de Berlanga. Su giro más notorio queda marcado desde su colaboración con Rafael Azcona —uno de los grandes guionistas españoles —, pero es seguramente el surgir de ese camino secreto. El trazo de sus películas hechas va desde *Bienvenido, Mr. Marshall* (1951) hasta *¡Vivan los novios!* (1969), con dos cumbres señeras: *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). La primera y estas dos últimas son las grandes películas de Berlanga, verdaderamente extraordinarias, que señalan con claridad la evolución de su obra.

Bienvenido, Mr. Marshall es la pintura cabal, graciosa, intencionada, de un pueblecito castellano, lejos de todo y encerrado en sus propios límites. Una vida oscura, mediocre y atrasada que se mantiene de inconfesados sueños quijotescos, que estallan a la primera ocasión y convierten la aldea en un pequeño país de locos, enardecidos por la quimera de la prosperidad regalada. En este caso la llegada de los norteamericanos, con su famoso «Plan Marshall» de reconstrucción de la Europa devastada por la guerra mundial. La pintura de la vida pueblerina y sus gentes en tono de farsa es espléndida, llena de agudeza, sátira y ternura. Todo lo esperan conquistar con una fiesta en honor de los americanos, la fiesta española como piedra filosofal de todas las cosas. Es el opuesto de las grandes películas del esfuerzo humano, desde *Hombres de Arán,* de Flaherty, o *La isla desnuda,* de Shindo. *Bienvenido, Mr. Marshall* es el poema del antitrabajo y del inacabable sueño hispánico desde Don Quijote.

Novio a la vista resume los recursos cómicos y la facultad de descripción del realizador: fina película, un tanto maltrecha por exigencias de la productora. *Calabuch* es el ensueño profundo de Berlanga, su confesión más íntima. Huir del mundo, como ese sabio, y refugiarse en la nadería de la vida más simple, casi paradisíaca, bajo un cielo azul: la gran indolencia como idea de vida, la soledad bajo el anónimo del hombre insignificante. Casi una confesión personal, y esto pesa en el film, donde se quieren decir muchas cosas contradictorias, dispersas, intimistas. *Los jueves, milagro* parte de una idea propicia a la gran sátira y la gran ternura —el falso

milagro—, pero el film estrenado apenas es un resto de lo que se hizo. Y *Plácido* constituye la salida de este pequeño laberinto, ondulante, intrincado. Si, en los comienzos, *Bienvenido, Mr. Marshall* es la pintura rural y está hecho con gracia y despreocupación, con intenciones de farsa pura, *Plácido* es la descripción exacta, perfecta y dura de la clase media española, en su cúspide de la vida provinciana, y debió llamarse *Siente un pobre a su mesa*. Si aquél es el alegre ensueño de prosperidad venido de un mundo lejano, éste es ya el drama de la caridad como expresión de distinción social, que no sirve para nada. Ambos son la sátira del menor esfuerzo y de la ineficacia. La primera, aún sonriente, aunque amarga; la segunda, ya implacable, seca, sin piedad para nada, hasta el dolor y la protesta. *Plácido* pone de manifiesto el enorme camino recorrido por Berlanga, aunque cada film de este itinerario no lo muestre en particular.

Esta dureza y sarcasmo destacan claramente y por contraste en el film internacional de *sketches Las cuatro verdades*. Los otros tres están dirigidos por René Clair, Blasetti y Bromberger; el de Clair y el de Berlanga son los mejores. *El verdugo* está tratado en el mismo tono y altura tragicómica de *Plácido,* pero el tema le da un tremendo acento acusatorio: la pena de muerte. Está en la línea del gran sainete español y en la tradición de la picaresca más clásica. Y la muerte, gran tema español, predilecto de Berlanga y del guionista Azcona. Es el empleado de pompas fúnebres que se enamora de la hija del verdugo y acepta el puesto de éste para conseguir un piso y poder casarse. Plena de momentos extraordinarios, llega en la secuencia final de la ejecución a una cumbre del horror burlesco. Obtiene diversos premios, entre ellos el de la FIPRESCI, en el Festival de Venecia de 1963. *La boutique,* hecha en Argentina, es una película fallida, como *Los inocentes,* de Bardem —en el mismo país— y por causas semejantes. *¡Vivan los novios!* tiene un tema de gran magnitud poética y humana, centro de las ideas del realizador: la liberación del hombre frente a la vida y la muerte. El ambiente de una playa internacional de veraneo, en España, es el medio propicio por sí mismo. Tiene escenas bellas y certeras, pero se han querido decir demasiadas cosas distintas y la película resulta confusa, débil en su conjunto.

Berlanga es un artista creador en busca de un mundo propio hecho a su imagen y semejanza. Ha dicho: «Hay un personaje, el pintor de *Calabuch,* que quizá responda a cómo yo quisiera vivir y trabajar. Haciendo mis *eses* —películas, por ejemplo— lentamente y a gusto, con tiempo para pararme a meditar o para no hacer nada, que es también un modo de autocriticarse; perezoso, lento, mediterráneo, pero enamorado de mi profesión y de todo aquel paisaje que justifique el esfuerzo de mirarlo». Todo un verdadero personaje español, de infinitas perspectivas, se vislumbra en esta y otras muchas frases de Berlanga sobre sí mismo. Su ideología es igualmente vigorosa y certera: «No quisiera creer en ninguna violencia. Apoyo incondicionalmente todo lo que se haga en cualquier sector para mejorar la condición humana». «Como artista, sigo estando al margen de cualquier secta, partido, asociación, comunión o grupo; por lo tanto, mi concepto de lo social es individualístico, mudable y sentimental».

Posición que responde a una raíz ibérica, también genuina, aunque no corriente, sino excepcional: la de las grandes individualidades españolas, en una actitud muy semejante a la generación del 98, como ejemplo inmediato. Su actitud capital es concreta: independencia absoluta, hasta la soledad y aislamiento si es preciso. Siempre hay en él, en su obra y su vida y en su modo de ser diario, algo de hombre perdido, de «náufrago voluntario y algo inconsciente, muy contento de estar solo en su isla», pero que, de vez en cuando, tiene necesidad de arrojar una botella con un mensaje cifrado, ha dicho muy bellamente Pérez Lozano.

De este sentirse al margen de todo lo que no sea «su mundo» —que es su propia personalidad— brota el humorismo de Berlanga. Un humorismo sin acritud ni saña ni apenas crítica, pero combativo a su modo. Humorismo suave, sonriente, tierno, emocionado, desprendido… pero amargo, como todo alto humorismo. Y cuando toca temas hondamente ibéricos se torna violento, duro —sin perder esos caracteres—, como en *Plácido*. Humorismo variable, de muchas dimensiones, como su personalidad y su mundo. Sus películas suelen partir de una situación peculiar y extraordinaria, montada como un truco cómico, pero que es un revulsivo para provocar la desintegración y el análisis de todo lo que hay y sucede alrededor. Y cuando esta situación inicial básica muestra su inconsistencia o falsedad, todo el mundo de Berlanga se mueve en el vacío, sin sentido, y por eso causa risa, medio de expresión del drama para el humorista.

Este punto de arranque y ataque de sus películas no es caprichoso o inventado, sino un valor fundamental de lo español: el milagro, lo mágico, lo imprevisto, que todo lo ha de solucionar. Sentido milagrero de la vida, que es la eterna esperanza de la indolencia ibérica. Berlanga lo siente como expresión de su mundo y su personalidad, y por eso lo pone siempre como piedra clave para construir sus films. El concurso, en *Esa pareja feliz;* la llegada de los americanos, en *Bienvenido, Mr. Marshall;* la aparición del supersabio atomista, en *Calabuch;* el milagro religioso falsificado, en *Los jueves milagro*… Todo va a cambiar por este hecho prodigioso, pero en realidad nada cambia, y el final es pesimista, a veces catastrófico. Aunque siempre queda en pie, íntegra, la eterna esperanza del español. Porque en los films de Berlanga está expresada la gran cualidad esencial de lo español y del español: su gran calidad humana, para todo, para bien y para mal. Con ella está hecho también el senequismo ibérico, «El no importa de España», que escribía el satírico Francisco de Santos en el siglo XVII. Pero cuando el prodigio, el «milagro», se ve del revés, desde los que lo hacen —como esas gentes acomodadas de *Plácido*—, ya no hay salvación, la sátira se torna terrible y el humorismo llega a la tragedia, sin paliativos. Como en *El verdugo,* que también es otra milagrería: la del «enchufe», el empleo que no hay que desempeñar, la misión que no se piensa cumplir. Pero resulta que hay que hacerlo y se salta hacia lo horrible. Detrás del humor de Berlanga y sus temas hay hondos y legítimos valores de lo español más puro. Siempre. Pero Berlanga no quiere exponerlos directamente, como una ideología, con sus soluciones y sus programas de

reforma. Tampoco que sus personajes tomen conciencia de sí mismos y sus problemas para comportarse según eso. Le gusta vagabundear por su mundo y mostrar al espectador lo que hay y pasa allí, y las gentes que lo pueblan, para que éste saque sus consecuencias y piense como guste de todo ello. Que, al fin, es la actitud del propio realizador ante la existencia y ante sí mismo. Todo el mundo de Berlanga está en Berlanga, aunque además, y por añadidura, esté ahí de verdad. Es el realismo-idealismo de la mejor tradición artística española.

Estos temas ibéricos, este concepto hispánico de todas las cosas, es lo que Berlanga ha ofrecido al mundo en sus films. Son temas y valores universales de nuestro momento, pero traducidos a lo español, real o imaginario. Todo el problema de la ayuda norteamericana a la Europa de la inmediata posguerra está visto en una aldea española típica, con sus pequeños problemas, rivalidades, cazurrerías, sueños, esperanzas, poesía y dura realidad. La tremenda cuestión —vida o muerte, para la humanidad entera— de las armas atómicas, el espionaje científico, las fugas, persecuciones y condenas de sabios… se reduce en *Calabuch* al hombre de ciencia fugitivo, que acaba haciendo fuegos artificiales para las fiestas de una aldea marinera, dormida al sol, junto al mar azul y el pasar sin fin de todas las cosas: aunque esta aldea pertenezca al mundo de Berlanga. La más aguda cuestión social del siglo —las reivindicaciones populares, el nivel de vida, etcétera— se convierte en la fiesta de beneficencia navideña, en la capital de provincia española, con sus pobres y sus gentes distinguidas, y sus frases publicitarias de la caridad falsificada e inútil… O la gran cuestión, debate del mundo actual, de la pena de muerte, en *El verdugo*, con esa frialdad ejecutora de oficinista de la muerte. Pero cualquier tema, sea el que fuere y venga de donde venga, caído en el devorante crisol ibérico, se convierte —hoy como siempre— en algo tan genuino, con caracteres tan propios, que es un asunto español, cargado de valores y caracteres españoles inconfundibles. Desde este españolismo, sin españolada ni españolería —real o imaginario, pero verdadero—, Berlanga se dirige al mundo actual para decir su palabra de universalidad, sin la cual hoy nada tiene sentido.

FILMOGRAFÍA: 1951: *Esa pareja feliz* (codirigida con Juan Antonio Bardem). 1952: *Bienvenido Mr. Marshall*. 1953: *Novio a la vista*. 1956: *Calabuch*. 1957: *Los jueves, milagro*. 1961: *Plácido*. 1962: *Las cuatro verdades* (un episodio). 1963: *El verdugo*. 1967: *La boutique*. 1971: *Vivan los novios*. 1973: *Grandeur nature-Life Size (Tamaño natural)*. 1977: *La escopeta nacional*. 1980: *Patrimonio nacional*. 1982: *Nacional lll*. 1985: *La vaquilla*. 1987: *Moros y cristianos*. 1997: *Todos a la cárcel*. 1999*: París-Tombuctú*.

EL AZAR DE BALTASAR (Au hasard, Balthazar)

FICHA TÉCNICA: Francia-Suecia: Argos, Parc y Athos Films (París) y Svenks Filmindustri, Svenska Filminstitutet (Estocolmo), 1966. *Guión y dirección:* Robert Bresson. *Montaje:* Raymond Lamy. *Música:* Frank Schubert y Jean Wiener.

FICHA ARTÍSTICA: Annez Wiazemski, François Lafarge, Philippe Asselin, Walter Green.

El camino de Robert Bresson (1907-1999) es lento y concluyente: *Los ángeles del pecado* (1943), *Las damas del bosque de Bolonia* (1946), *El diario de un cura de aldea* (1950), *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), *Pickpocket* (1959), *El proceso de Juana de Arco* (1962). Cuatro años después, *El azar de Baltasar,* que muy bien puede ser el resumen más significativo de su obra, para continuar con *Mouchette* (1967) y *Una mujer dulce* (1969). Una obra inesperada en un hombre que empieza como guionista, ayudante de dirección y autor de cortometrajes, en un cine abierto y comercial.

Bresson es un solitario del cine y más aún en el cine latino. A pesar de su estricto racionalismo francés, su entronque está en el cine nórdico, quizá con Dreyer más que con ningún otro. Pero sin las oscuras y poderosas fuerzas que mueven a ese realizador danés: el gran misterio especialmente. Dreyer y Bresson han hecho, con muchos años de intervalo, el proceso de Juana de Arco, y la comparación de estos dos films muestra, a la vez que su relación, la inmensa distancia que los separa. En el de Dreyer todo es pasión, al fin, enorme humanidad, incluso para los seres más esquematizados por el dogmatismo. En el de Bresson, un cartesianismo exacerbado lo reduce todo a esquemas, abstracciones, signos verdaderamente descarnados. Pero en ambos había, como denominador común, el gran afán de llegar al fondo de ese tema mítico, en una forma o en otra.

Bresson ha dicho que «un film debe ser la obra de uno solo y hacer penetrar al público en la obra de uno solo». «Solo» es su consigna, su norma, su definición. Pero precisamente lo difícil frente a Bresson es entrar en cada uno de sus films. Bresson puede ser explicado, comprendido, analizado, según sus propias interpretaciones o según las ajenas. Lo que apenas se logra es participar en su obra, en su soledad; si esto se alcanza, se entra en el sector de sus apologistas. Si no… La obra de Bresson en general y cada uno de sus films están construidos minuciosamente y funcionan en

circuito cerrado. Este realizador católico hace sus películas con clave, como un jeroglífico, como un laberinto. Su secreto es una constante transposición de la Pasión de Cristo a personas y hechos actuales, una transcripción a la vida moderna de ese hecho cristiano fundamental. Cada momento y cada personaje están apoyados y siguen esa historia cristiana, pero con transposiciones tan misteriosas que son muy difíciles de descifrar. Por eso sus películas se espacian por años, porque son una construcción esotérica, profundamente secreta, donde no se manejan símbolos, sino más bien signos de una rigidez atroz. Sus personajes apenas son humanos, a pesar de que —como Dreyer o Bergman— el centro de atracción de Bresson es el rostro humano. Sus personajes son casi impasibles, se mueven rígidos como autómatas, y sus diálogos están dichos en el mismo tono, breves, concisos, esenciales, al modo de un cuestionario de preguntas y respuestas. Sus imágenes son también sencillas, químicamente puras, limitadas a lo indispensable, pero su valor no está en sí mismas, sino en la relación de unas con otras, como declara el mismo Bresson. Todo ello da a sus películas una sequedad tremenda, inhumana, de una limpieza de armazón. También por eso son casi impenetrables, porque es por el hombre por lo que los hombres se comprenden.

Y es que los hechos y las figuras de sus films apenas son humanos, a pesar de que el realizador se lo propone, porque lo que se propone más aún es que cada personaje sea una encarnación del mal, de cada uno de los grandes pecados capitales. Por ese camino, a lo largo de su obra, lo que Bresson ha acabado por encontrar es la desesperanza. En el estado actual del mundo, dominado por el mal, no hay solución para nada. Y tampoco hay piedad en los films de Bresson, precisamente porque no hay contradicciones humanas, que al fin vienen a explicarlo todo, a hacerlo todo comprensible y, si se quiere, perdonable. Para Bresson no hay hombres, sino verdugos y víctimas, y de aquí creo que parte fundamentalmente la terrible y despiadada sequedad de Bresson. José Maria García Escudero, con su gran autoridad en la materia, dijo: «De veras, sólo puedo citar como realizadores auténticamente religiosos a Bergman, Bresson y Dreyer. Y la película sobre Cristo de un marxista: Pasolini». Y exclama: «¡Qué lástima que la representación del catolicismo haya corrido a cargo de Bresson, cuya conformación espiritual es jansenista, es decir, la más sombría que un católico podría tener!».

Baltasar es un asno que viene a representar la fatalidad del destino en el mundo presente, arrastrado en la vida por los diversos dueños que tiene, que ineludiblemente deben dominarlo. Pero este mundo es una aldea, que muy bien pudiera definirse como el pueblo del pecado, de todos los pecados, que el realizador señala con mirada implacable, acusatoria. Incluso la muchachita que cede a los requerimientos de la pasión. Nadie se salva allí, excepto el medio tonto del pueblo, borracho impenitente, que por eso viene a ser la víctima de todos los demás, aprovechándose de que no se acuerda de lo que hace cuando está bebido. Pero ni siquiera a éste perdona Bresson y le hace morir solo, al borde de una carretera, cuando ha recibido una herencia que lo

puede salvar; es el avatar fatalista del clásico cine negro francés. Al final, todo parece resumirse en la escena en que el asno, ahora en manos de unos jóvenes maleantes, muere en un campo con su carga de contrabando —las culpas de todos—, rodeado de un rebaño de blancas ovejas simbólicas.

Lo que no hay jamás en este film es un átomo de comprensión para el ser humano, un resquicio por donde penetrar en él y explicar, humanamente también, el pecado en que yacen. Esta ideología abstracta de Bresson, aplicada como un férreo aparato sobre los hombres, es lo que los transforma en muñecos, y sus películas tienen siempre un acento de farsa ideológica —como toda farsa representativa—, pero sin ese rasgo de humor que viene a ser una absolución suprema. También el humor es liberación, y para Bresson esta liberación no existe en el mundo. De aquí ese helado clima que domina la película, a pesar de los muchos incidentes tremendos, folletinescos, que la van puntuando de violencia y desolación. Ese mundo de Bresson, el mundo de uno solo, creado por uno solo, según sus únicas ideas, es un universo de soledad.

René Clair

🎬 *UN SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA (Un chapeau de paille d’Italie)*

FICHA TÉCNICA: Francia: Albatros, 1927. *Argumento:* según la obra de Eugène Labiche y Marc Michel. *Adaptación y dirección:* René Clair. *Asistente:* Georges Lacombe. *Fotografía:* Maurice Desfassiaux y Nicolás Roudakoff. *Decorados:* Lazare Meerson.

FICHA ARTÍSTICA: Albert Préjean (Ferdinand), Olga Tchekowa (Anis de Beauperthuis), Marise Maia (la casada), Yvonnek (Nonancourt), Alice Tissot (una prima), Alex Bondi (un primo), Préfils (Bobin), Vital Geymond (teniente Tavernier), Paul Oliver (el tío sordo), Alex Alain (Félix), Volbert (el alcalde), Jim Gérald (Beauperthuis).

Un clásico del cine, cumbre de la obra muda y comienzo de la gran carrera de René Clair. Como tantas veces sucede, Clair aceptó la película por exigencias comerciales, pues no le gustaba hacer adaptaciones, sino argumentos propios. Además, hasta entonces, había preferido los asuntos mágicos, irreales, y aquí se encontraba con el realismo que había tenido que aceptar en su anterior película, eminentemente comercial, *La presa del viento*. Clair tuvo una idea inicial feliz. La obra de Labiche se desarrolla en 1851, en la época de Luis Felipe, el rey burgués. Pero al trasladarla a cuarenta años después, a unos modos de vida y unas modas inmediatamente anteriores a los años de realización, le da ese acento de ridículo, sátira, ternura y cierta poesía de lo que acaba de transcurrir, ya sin la leyenda del pasado. Y lo que hace, fundamentalmente, es la transposición de la magia en realidad y la realidad en magia: descubre la magia de lo real, que en adelante será su línea fundamental. Siguiendo los enredos y encadenamientos de las situaciones de vodevil de Labiche, descubre otro hecho capital para su obra: la expresión de la acción, la capacidad increíble de los hechos para representar todas las cosas. Principalmente, la psicología de los personajes. En adelante las figuras de Clair serán un poco marionetas, con reacciones netamente humanas. Está así en el borde de la farsa. Y con todo ello descubre y realiza en la pantalla lo que hasta entonces no se había logrado: captar el espíritu francés. Aunque la película apenas tuvo éxito de público, ha de marcar los caminos del cine de Francia, consagrados a partir de *Bajo los techos de París*.

Un novio va a su boda con la hija de unos ricos tenderos de barrio, peripuesto en su cabriolé, agitando su fusta al son de una canción. Aquélla se le enreda en un árbol,

se baja a buscarla y el caballo se come un sombrero de paja de señora, olvidado sobre un matorral, detrás del que está una dama, en compañía de un militar furibundo, que no es su marido. La señora no puede volver al hogar conyugal sin explicar el destrozo del sombrero, y el húsar exige al novio la reintegración de otro exactamente igual o de lo contrario lo matará en duelo. Desde aquí, la acción entra en ese carrusel sin fin, predilecto de Clair. El novio tiene que asistir a todas las ceremonias de su boda, con el cortejo detrás, mientras se escapa a cada momento para correr por la ciudad en busca del sombrero requerido. El militar y la señora infiel se han metido en su casa, donde aquél amenaza a cada momento con romper todos los muebles, y el novio tiene que ir, de vez en cuando, a tranquilizarlo. El criado va de un sitio a otro, y un tío sordo se queda anclado en todas partes, con su trompetilla y un regalo del que nadie hace caso. El cortejo nupcial va en busca del novio cada vez que desaparece y todos emprenden un itinerario disparatado, por los sitios más inverosímiles. Al final, el golpe de efecto, típico de Labiche, que todo lo soluciona: el regalo del tío sordo, con el que nadie puede entenderse, es un sombrero exactamente igual al buscado. Todo el film es una continua y ágil cabriola, donde cada uno de los personajes se va encontrando automáticamente envuelto en unas situaciones rápidas, ridículas, risueñas, enternecedoras, plenamente humanas y definitivamente francesas. La sátira nace del ostensible esfuerzo de aquellas pequeñas gentes por cumplir, aunque sólo sea en el momento de aquella boda, con su papel trascendental que la ceremonia les ha asignado de manera protocolaria y mecánica.

Pero, sobre todo, la película es ya el prodigioso ritmo de imágenes que domina la obra de Clair. Entonces se llamó «el *ballet* de la burguesía francesa», porque todo en ella gira, se mueve y danza con una perfecta marcha, verdaderamente musical. Pero ante el cine moderno y concretamente el francés de la nueva ola, es mucho más: la ecuación del ritmo óptico. La música está implícita en cada imagen de esta película muda y no tendrá más que incorporarla, casi automáticamente, para obtener el prodigio de *El millón*.

BAJO LOS TECHOS DE PARÍS
(Sous les toits de Paris)

FICHA TÉCNICA: Francia: Tobis Film, 1930. *Guión y dirección:* René Clair. *Ayudante de dirección:* Georges Lacombe y Marcel Carné. *Fotografía:* Georges Périnal. *Decorados:* Lazare Meerson. *Canciones:* Raoul Moretti y R. Nazalles. *Dirección musical:* Armand Bernad.

FICHA ARTÍSTICA: Albert Préjean (Albert), Pola Illery (Pola), Gaston Modot (Fred), Edmond Gréville (Louis), Paul Olivier (el borracho), Bill

Bocket (Bill), Aimos, Jane Pierson.

La batalla del cine sonoro está en su apogeo en 1929. En Estados Unidos se ha impuesto, pero Europa resiste aún, aunque la alarma cunde entre las empresas y las producciones se paralizan. En Londres aparecen los primeros *talkies* norteamericanos, y los cineastas del continente acuden a ver de qué se trata y a adivinar su porvenir. René Clair prepara en Berlín *Premio de belleza*, que acabará por realizar Genina. Se va a Londres y ve *El teatro flotante* (*Show Boat,* 1929), de Harry Pollard, y, sobre todo, *Melodías de Broadway* (*Broadway Melody,* 1929), de Harry Beaumont, dos revistas musicales. La primera es todavía medio sonora medio muda, pero en la segunda encuentra ya los primeros elementos de un posible cine sonoro. Le fascinan los primeros dibujos con sonido. Lo demás es desastroso. Escribe desde allí:

> «La imagen está relegada a un simple papel ilustrativo al servicio de un disco de gramófono; el espectáculo trata únicamente de guardar la máxima semejanza con la pieza teatral, de la que es reproducción cinematográfica. En tres o cuatro decorados se suceden las escenas dialogadas, incomprensibles y aburridas para el que no domina el inglés, insoportables para el que no lo conoce. Las “ingeniosidades”, generalmente distribuidas en estos diálogos, nos permiten formar un juicio anticipado de lo que será el cine hablado en francés bajo la inspiración de nuestros productores, que tan probado tienen, en los films silenciosos, su amor al mal teatro».

Como casi todos los artistas e intelectuales, teme por la existencia misma del cine. Y frente a aquel laberinto sin salidas, sólo ve ésta: mantener los postulados del cine mudo. Escribe desde Londres:

> «No es posible dar palabra a la imagen sin renunciar a las conquistas del cine silencioso. Imaginemos una película en la que el texto hablado no fuera más extenso que el habitual en los rótulos. La palabra estará al servicio de la imagen, intervendría sólo como medio de expresión “de emergencia”; un texto breve, neutro, que no obligue a sacrificar nada de la búsqueda expresiva visual. Bastaría con un poco de inteligencia y buena voluntad para llegar a un acuerdo sobre esto. Pero, ¿se aceptaría semejante solución?».

Esto es exactamente lo que Clair va a hacer en *Bajo los techos de París,* y el imponer esa solución va a ser su descubrimiento, su lucha y su conquista. Pero también ha observado que el sonido puede sintetizar la imagen. Una puerta que se cierra no es ya necesario que se vea, como en el mudo; basta que se oiga, sin cortar la imagen del que la oye. El sonido da también unidad a las imágenes.

Clair va a desarrollar como nadie estos hechos iniciales, y a darles un valor cinematográfico orgánico y definitivo. La imagen tiene absoluta primacía, como en el mudo. Los diálogos son ilustrativos, ruido de palabras, hasta el extremo de que, con unas someras indicaciones, los abandona a la improvisación de los actores (hasta *El último millonario*, 1934, no empezará a escribir los diálogos de sus films). Y las imágenes y los sonidos —palabras, ruidos, música— marchan separados, a veces independientes, a lo largo de todo el film. Lo que le permite incluso abolir uno en beneficio del otro. Independencia de imagen y sonido que ha de llevar al cine sonoro por nuevos caminos.

Anula el sonido, para dejar la imagen muda, haciendo pasar la acción tras una puerta o escaparate, donde continúa silenciosa, simple gesto, o sumerge la escena en ruidos que apagan las palabras. Los dos sistemas los usa aún, con gran eficacia, en el comienzo de *Todo el oro del mundo*. Anula la imagen para sugerirla en el sonido, con lo que cobra un enorme valor de insinuación. Dos escenas se hicieron famosas. La de la alcoba, donde la *midinette* y el cantor callejero se acuestan cada uno a un lado de la cama, discutiendo. Se apaga la luz y, sobre la pantalla oscura, se oye el diálogo, para sugerir lo que sucede. El mismo medio utiliza en la batalla callejera entre los maleantes, junto a las vías del tren. Apagan el farol de un tiro y la riña queda en la oscuridad, con los ruidos y voces, los silbatos de los guardias que acuden y el fragor de los trenes que pasan. Tiene así más intensidad que la imagen vista.

Por último, la imagen y el sonido marchan juntos, pero independientes, completándose, con una justificación realista o no. Es la célebre escena del comienzo. El panorama de los tejados de París, tan admirados por Clair, los que veía de niño desde el alto balcón de su casa natal, en el barrio de los Mercados. La cámara desciende hasta la calle, en un largo *travelling*. Allí está el cantante callejero, la muchacha de vida equívoca a la que explota el maleante, el público de barrio que compra la canción para tararearla: el cuplé «Sous les toits de Paris», de Moretti, que será uno de los grandes éxitos musicales del cine. Y vuelve a subir a lo largo de la fachada, para asomarse a cada ventana, esas ventanas de los barrios populares de París, siempre abiertas. Por ellas se ve al que toma un baño de pies, el chico que recita su lección, la mujer que limpia los cacharros, el despertar del empleado, la señora con bigudíes, los enamorados aún en la cama, a los que importuna la luz del día… cada uno pintado con un fino toque, certero y gracioso. Y la canción es el trazo común que une y comenta este desfile de imágenes, de hechos y de tipos humanos. La independencia del sonido y la imagen es lo que le permitió realizar este movimiento de cámara inmenso, inusitado en los comienzos del sonoro. También permite que las canciones y músicas no se interpongan y corten la acción, como en la revista o comedia musical, sino que formen parte de ella o marchen paralelas y libres, sin interferirla. Independencia que será un camino nuevo y hará de Clair uno de los grandes creadores del cine sonoro como arte.

Pero en esta primera escena ya se manifiesta la otra gran aportación de este film a

la historia del cine, seguramente la más importante: la nueva fundación del cine francés. Francia estaba haciendo, lógicamente, un cine basado en lo mejor de sí misma: su cultura, su elegancia, su universalidad… Un cine literario, pictórico, cultivado, cosmopolita y de empaque, hasta cuando trataba lo popular o los bajos fondos. Un cine distinguido y académico, sin verdadera raíz en la realidad del país. Por eso no existía. En *Bajo los techos de París* Clair emprende la dirección opuesta: un cine popular, pleno de tipismo y dirigido al gran público, sin abdicar de su valor artístico. En vez de un cine académico, un cine de barrio. En vez de figuras representativas e importantes, recoge al cantante callejero, la *midinette*, los *caids*, el apache, los artesanos, los empleados, las familias de la clase media, el guardia, el tendero, la portera, el taxista, el artista bohemio… Y los arrabales, el *bistrot*, los bailes de suburbio, la música de acordeón, los camaradas callejeros de amistad invulnerable… Ahora son verdaderamente humanos, vivos, pintorescos, átomos del espíritu de Francia, capaces de representarla mejor que la gran figura histórica o el personaje importante, en ambientes de alta sociedad. Es el descubrimiento para Francia del pueblo francés. Con lo minúsculo y cotidiano alcanza lo nacional, con lo típico y castizo logra lo universal. Es un milagro, y con este milagro se crea el auténtico cine de Francia, que llega hasta hoy. A pesar de la ocasional vuelta de la «nueva ola» a ciertas sofisticaciones y culteranismos.

En sí misma, la película es intencionadamente sencilla. La aventura de dos amigos que se juegan el amor de la muchacha de la calle, a la que explota un chulo matón parapetado en su cuadrilla de maleantes. Albert (Albert Préjean) consigue su amor, es detenido por un error y, mientras está en la cárcel, la muchacha se enamora del amigo. Cuando sale en libertad, pelean con el matón y su banda, rescatan a la muchacha, disputan, se la vuelven a jugar y Albert renuncia a ella en favor del amigo, para volver a sus canciones callejeras. Vista hoy, resulta un tanto incipiente, desarticulada, a veces ingenua. Todos los problemas artísticos y técnicos de su época pesan sobre ella. Pero mantiene lo esencial: es, positivamente, la proclama de la fragancia y la sencillez, afincadas en lo popular. Es algo que Clair ya no abandonará nunca: la poética simplicidad, «el realismo poético» del que es el máximo maestro.

Clair tenía ya la idea de un film sobre el suceso callejero, y había escrito un argumento (*Une enquête est ouverte*) que no se filmó. Por otra parte, siempre le fascinaron los cantantes populares en los barrios de París, con sus acordeones y el público que los corea. El sonoro le dio la oportunidad de aunar estas dos preferencias. Escribió el argumento a fines de 1929, en París y en Saint-Tropez, aún playa de reposo. La filmación comienza el 2 de enero de 1930 en los estudios Tobis, en Epinay. En París se estrena en el mismo año, en el Moulin Rouge, con el anuncio entonces sensacional que cubría la fachada: «Cien por cien hablada y cantada en francés». Gustó poco. El público francés, acostumbrado a su cine manierista, retórico, importante, distinguido y melodramático, encontró insignificante y trivial esta historia simple, popular, de gentes vulgares, que no disimulaban lo que eran. Se vio

como un film menor.

Pero el estreno en Berlín, en la Mozartsaal en agosto de 1930, fue un éxito enorme. El público alemán acababa de rechazar *La melodía del mundo*, de su compatriota Ruttmann, porque era un film sonoro en el que apenas se hablaba. Y aceptó el francés por eso mismo, por su sobriedad en el diálogo. Pero, sobre todo, por encontrar el ambiente parisino, tan auténtico y poetizado, que los prejuicios habían impedido ver al público francés. Desde allí, el film conquistó el mundo, como el gran éxito que imponía el cine de Francia, desde entonces hasta hoy. Y el cine de todos los países se llenó de comedias musicales «estilo René Clair» durante varios años, hasta agotar el género. Sólo el propio René Clair lo sabrá continuar, en constante evolución, a lo largo de su obra. Es, así, una película fundamental en la historia del cine.

Charles Spencer Chaplin

Nacido el 16 de abril de 1889 en Londres, Gran Bretaña. Murió en 1977 en Vevey, Suiza. He aquí un hombre legendario que ha creado uno de los grandes mitos de nuestra época por medio del cine. Tres hechos fundamentales trazan su figura, su vida, su personalidad y su obra. Los tres están ahí, vivos y vigentes.

Este hombre pertenece a un tiempo ya lejano para la mayoría de los mortales. Cuando nace, Edison ha pedido a Eastman su película flexible «kodak», de la que partirá para la invención del «Kinetógrafo», primera solución efectiva del cinematógrafo. Se acaba de construir la Torre Eiffel en la Exposición Universal de París de aquel año, Gauguin está pintando en Pont-Aven, antes de partir para Tahití. Van Gogh se ha cortado la oreja, pinta *El hombre de la oreja cortada* y es recluido en un sanatorio. Nietzsche ha corregido su «Ecce homo», se acaba de volver loco y está en el manicomio de Basilea. Oscar Wilde escribe «El retrato de Dorian Gray», y en el trono de Inglaterra está la reina Victoria, emperatriz de la India. En España, Alfonso XIII tiene tres años, bajo la regencia de la reina María Cristina y el gobierno de Sagasta… Pero Charles Chaplin está ahí, artista ya fabuloso, que cuenta y pesa en la historia, e influye en el mundo en que vive, como aquellos capaces de enfrentarse, de igual a igual, con un monarca o una nación entera; especie extinguida de la gran inteligencia, de la que sólo subsisten los agraciados con la longevidad activa. Está ahí Charlot, el indefinible bufón, sombra que apareció en los años diez, que configura el mundo y el hombre contemporáneo, en profundidad, como pocas personas reales lo han hecho, porque es el gran mito humano del siglo XX. Y el cine, que no existe aún cuando este hombre nace, que no es nada cuando se incorpora a él y que lo forma como nadie, de raíz, porque es el máximo genio del nuevo arte. Los tres han seguido una marcha semejante y paralela, vivientes los tres: Chaplin, el hombre y el artista; Charlot, el personaje de su obra, como una vida a través de sus películas; el cine, que se transforma en el gran arte y espectáculo actual, en los cerca de sesenta años que Chaplin está en él. Tres vidas paralelas.

La del hombre y el artista tiene el colorido, la fascinación, la poesía y la grandeza de una leyenda perdida. Hijo de pobres cómicos nómadas que sueñan con la gloria y la fortuna, pero que sólo encontrarán la miseria, la muerte y la locura. Su madre, Hannah Hill, era de origen irlandés y español, de familia humilde, y a los dieciséis años se fugó de casa para actuar en el teatro. Logra cierto renombre como cantante y bailarina con los seudónimos de Florence Harley y Lily Harley. Enamorada de un hombre del que contaba grandezas, marchó con él a África del Sur, donde tuvo un hijo, Sidney (1885-1965), hermanastro mayor, constantemente unido a la vida de Charles. Hannah apareció de nuevo en Londres, sola con su hijo, volvió al teatro y se

casó con Charles Chaplin, judío de origen francés, cantante vocalista, que componía sus propias canciones y gozó de estimable fama en los teatros populares. Acogió al hijo de su mujer, que adquiere así su apellido, y tuvieron otro: Charles Spencer Chaplin.

La niñez de Chaplin tiene la imprecisión de la vida de aquellos artistas medievales y renacentistas, a veces conocidos por apodos o por el nombre de su pueblo. No está inscrito en ningún registro civil, según el testimonio de Theodore Huff, el primer investigador concienzudo de la vida de Chaplin. El propio Chaplin, en sus dos libros autobiográficos y en sus infinitas declaraciones a lo largo de los años, ha dado informaciones contradictorias, pero los detalles no invalidan en lo más mínimo la veracidad de los hechos generales. Según la tradición oral familiar, Charles nació en East Lane, Walword, barrio de Londres, trasladándose pronto al de Lambeth, verdaderamente mísero. Vivieron en diversos sitios, pero la casa que Chaplin recuerda con claridad es el n.º 3 de Pownal Terrace.

El engranaje de la tragedia marcha implacable, aniquilador. La familia se disuelve pronto. El padre, entregado al alcoholismo, vive con otra mujer, con la que tiene un hijo. En cierta ocasión en que Charles queda solo, las autoridades obligan al padre a recogerlo, y el niño recuerda con horror aquella casa de Kensington Road, 287, con las peleas de la pareja y aquel otro niño silencioso, tan asustado como él. El padre muere pronto, y aquella mujer y su hijo irán a parar a un asilo.

Hannah, su madre, pierde la voz, tiene que renunciar definitivamente al teatro y gana unos pocos peniques en pequeños trabajos. Todo es inútil y deben refugiarse en un asilo, la madre por un lado y los niños por otro. Sidney sale de allí para irse en un buque escuela, con lo que comienza una vida errante por el mundo, apareciendo periódicamente en su casa. La madre se vuelve loca y pasa temporadas en manicomios, mientras el muchacho está en otro asilo, de tremendo abandono y crueldad. Pero con su madre o completamente solo en la ciudad enorme, es un golfillo que lucha contra la vida más dura por todos los medios, desde el trabajo a la picaresca. Su madre consigue hacerle entrar en algunas compañías teatrales, pero era su hermano Sidney el principal promotor de estas tentativas, cuando volvía a Londres. Se siente el jefe de la familia, sabe desenvolverse y suele traer algún dinero. Charles consigue su primer papel en un melodrama popular, «Jim, the Romance of a Cockney», de H. A. Sainsbury, que es un fracaso, pero los periódicos le dedican frases elogiosas. Tiene doce años. En la misma empresa le dan el papel de botones en la obra «Sherlock Holmes», de Conan Doyle, adaptada por al autor y actor norteamericano William Gillete. Gana dos libras y media semanales y debe hacer una gira de cuarenta semanas por provincias. Consigue un papel para Sidney y sacan a su madre del manicomio. Cuando Gillette viene a Londres, retiene al muchacho, pero no consigue llevárselo a Estados Unidos, lo que se convierte en un drama para él, porque se ha enamorado de la primera actriz, Marie Doro; años después la encontrará en Filadelfia.

Aún vienen tiempos difíciles en los que tiene que alternar su trabajo escénico en teatruchos y cafés con oficios muy duros. Sidney, en semejante situación, consigue entrar en la compañía de acróbatas bufos de Charlie Manon, donde le ve Fred Karno y le contrata. Éste logra llevar allí a su hermano. Ha comenzado realmente su carrera hacia el gran éxito.

Las compañías de Karno eran más de treinta, todas con el título de «Aves», distinguidas con distintos adjetivos. Iban de un lado a otro, en grandes coches, para actuar en diferentes teatros en el mismo día. Todo era mímica y canciones, porque la ley prohibía hablar si no era obra teatral. Su primera intervención fue en «El partido de fútbol» y consiguió un contrato por un año, con tres libras y diez chelines semanales. En Karno, Chaplin completa su formidable formación de actor, mimo, parodista, gimnasta… todo lo que después llevará al cine cómico. Tiene duros rivales, pero se impone al fin como astro de una de las mejores compañías de Karno. Su gran éxito es «Una noche en un *music-hall* inglés»». Viaja por toda Inglaterra y en 1909 actúa en los mejores teatros de revistas de París; parece que allí vio el cine por primera vez. Los tiempos peores han pasado. Pero de ellos va a extraer su personalidad y su obra para siempre. En verdad, las películas de Chaplin son una honda autobiografía.

En 1910 Karno precisa enviar una compañía a los Estados Unidos, pero no quiere quedarse sin Sidney, demasiado importante, y manda a Chaplin. Teme que sus actores se pasen al cine, como le viene sucediendo con los que envía a los Estados Unidos, y les hace prometer a todos que no lo harán. Parten, dirigidos y administrados por Alfred Reeves, en un transporte de ganado que lleva también ínfimos emigrantes; en su obra, el barco de *El inmigrante*. Durante su estancia en la fabulosa Norteamérica de aquellas fechas, paraíso prometido a los emprendedores, todos piensan en algo para hacerse ricos; entre ellos, filmar sus propias pantomimas. Pero tienen que volver a Inglaterra. En la isla de Jersey ve filmar por primera vez, en la calle, y su idea se afianza. La compañía torna a los Estados Unidos en octubre de 1912. Mack Sennett se ha instalado en Hollywood, con una pequeña compañía cómica, la Keystone, hace pocos meses. Hollywood había sido descubierto para el cine apenas seis años antes, como refugio de los cineastas más modestos que huían de las persecuciones de Edison primero, y después del trust del cine, que trataba de monopolizarlo en todo el país, apoyándose en las patentes del «mago de Orange». La gran industria estaba en Nueva York. Sennett discutió con Ford Sterling, su astro cómico, por cuestiones de dinero, y pensó en sustituirle por un actor inglés que había visto en Los Ángeles. Pero el cómico cedió y Sennett olvidó sus propósitos. Meses después volvió a plantearse la cuestión y Sennett decidió buscar a aquel cómico «llamado Chapman, Camberlain o algo así», que trabaja en la pantomima. Con estos vagos datos, un agente de sus empresarios en Nueva York encontró a Charles Chaplin en Filadelfia. Tras muchas dudas, vacilaciones y regateos, Chaplin aceptó el contrato de 150 dólares semanales, el triple de lo que ganaba en su compañía. Se despidió de ella en la función del 28 de

noviembre de 1913, en el Empress Theatre de Kansas City. Su puesto fue ocupado por otro integrante de la misma, Stanley Jefferson, que luego sería Stan Laurel.

Ha empezado la segunda gran etapa de su existencia. Y así como Chaplin comienza en el fondo de la vida, Charlot, su personaje, empieza en el fondo del cine. En aquel olvidado rincón del mundo, en los meses excitados y dramáticos que preceden a la Primera Guerra Mundial, una pequeña compañía de payasos desconocidos hacen películas de quince minutos, filmadas en un día, improvisadas utilizando festejos o incidentes callejeros. Su primer film, *Haciendo por la vida* o *Charlot periodista,* se realiza en unas horas, el 5 de enero de 1914. Ésta es una de las grandes fechas del cine: la llegada del gran genio a la pantalla. Sus comienzos son difíciles. Riñe continuamente con Sennett, porque cada uno tiene su concepto del cine. Chaplin sigue obstinado en filmar las pantomimas al estilo de KK, que tanto éxito le dieron en el teatro: en ellas todo es insinuación, elipsis, frustración continua de algo que no se logra nunca… Es la pantomima de los músicos de *Candilejas*. Y en escenas sueltas, como números teatrales, lo que conservará siempre. Mack Sennett, por el contrario, formado en la gran escuela de Griffith, hace un cine rápido, trepidante, caricaturesco, montado sobre el absurdo y el disparate, eminentemente cinematográfico y con una unidad total, lograda por un montaje que hace él mismo. Sennett quiere rescindirle el contrato, pero desiste porque tiene éxito. Al acabar ese mismo contrato, Sennett no sabe cómo retenerle. En la Keystone, Chaplin ha hecho 35 películas durante 1914, que son su aprendizaje en el cine.

Su nombre se ha hecho popular en los Estados Unidos, y la Essanay le contrata en 1915 para catorce películas de dos rollos, por 1250 dólares semanales y 10 000 de prima. Tiene completa libertad de acción, descubre y crea las figuras que han de acompañarle, sobre todo Edna Purviance, la bella muchacha rubia de la que el vagabundo siempre se enamora; el gigante con el que pelea y los personajes caricaturescos que han de rodearle. En estos films, Chaplin trata de crear el mundo de Charlot, y crea películas importantes. Al acabar este contrato, hace un largo viaje en tren a Nueva York y se encuentra con la sorpresa de que en todas las estaciones hay multitudes que le esperan y le aclaman. Lo mismo sucede en Nueva York, donde su hermano Sidney le aguarda tan sorprendido como él. Las productoras, deslumbradas, se lanzan a la competencia de ofertas, y se lo lleva la Mutual, para 1916, por 670 000 dólares al año; Chaplin es ya el actor mejor pagado del cine. Sus doce películas para la Mutual son obras extraordinarias en su mayoría, como *La calle de la Paz, El prestamista, El inmigrante, El aventurero…* Cuestan 1 200 000 dólares, los distribuidores pagan por ellas cinco millones y las salas ingresarán veinticinco millones de dólares en los diez años siguientes. Por eso la First National, la productora de los grandes exhibidores, le contrata en 1917 para hacer ocho películas por 1 200 000 dólares de entonces. En tres años y medio, Charles Chaplin, en el cine, se ha hecho millonario y ha conquistado el mundo entero con su arte, para siempre. Tiene veintiocho años.

Entre estas ocho películas están *Vida de perro, Idilio campestre*, *Armas al hombro, El peregrino* y, sobre todo, *El chico*. Obras maestras indiscutibles, éxitos enormes por todo el mundo, sin distinción de países, razas, ni públicos… Entretanto, en 1918, se ha casado con una modesta figuranta, Mildred Harris, de dieciséis años, pero el matrimonio fracasa y se divorcia, con su primer escándalo, en 1920, durante la filmación de *El chico*. Su vida sentimental es un fracaso. *El chico* marca en la vida de Chaplin esta cumbre de la conquista del mundo. Su viaje por Europa, a finales de 1921, es una continua apoteosis: personalidades de todas clases se disputan el honor de conocerle y las multitudes entusiastas le siguen y asedian por todas partes. En los tres primeros días de estancia en Londres recibe 73 000 cartas, 23 000 con peticiones de todo género, como el rey del mundo. Únicamente en Alemania, por la pasada guerra, le conocían poco. Escribirá sobre ello un libro encantador: «Mis andanzas por Europa» («My Trip Abroad»). Viaje que es la confirmación práctica de su decisiva fama universal.

Ahora Charles Chaplin comienza otra gran etapa: la conquista definitiva de su obra. En 1919 ha formado una empresa propia, United Artist, con las otras tres máximas figuras del cine americano: Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David W. Griffith. Aunque no podrá utilizarla hasta 1922, por su contrato anterior con First National. Y entonces Chaplin realiza el gran sueño de toda su vida, desde su primer éxito en aquel oscuro teatro londinense con un absurdo melodrama popular. Chaplin, en plena libertad, lo primero que hace es una tragedia: *Una mujer de París* (1923), interpretada por Edna Purviance y en la que Chaplin no actúa. En adelante, todas sus películas serán dramas contados por medio de la risa, pero dramas sin concesiones: *La quimera del oro* (1925), *El circo* (1928), *Luces de la ciudad* (1931)…Sus grandes películas, cada vez más espaciadas, lentamente forjadas y que le consagran como el genio del cine vuelven a tener éxito en cualquier fecha que se presenten, veinte, treinta años después…

Para la protagonista de *La quimera del oro* contrata a Lolita Mac Murray, que actúa con el nombre de Lita Grey, de dieciséis años, y se casan en octubre de 1924. De este matrimonio tendrá dos hijos: Charles (nacido en 1925) y Sidney (nacido en 1926). Pero en enero de 1927 Lita Grey presenta demanda de divorcio contra Charles Chaplin, provocando a la vez uno de los escándalos más sensacionales de los Estados Unidos. La opinión pública americana, excitada hace tiempo por los «escándalos de Hollywood», se lanza sobre Chaplin con el ánimo de ejecutarlo moralmente, de eliminarlo del cine, como ya habían hecho con algún otro astro y director. Tiene que suspender la filmación de *El circo*, se le embargan sus bienes y se llega a amenazarle con expulsar del país a su madre demente, por no tener Chaplin medios con que sostenerla, puesto que le han embargado. Lita Grey obtiene el divorcio el 22 de agosto de 1927, con la custodia de sus dos hijos y una indemnización de casi un millón de dólares. El más tremendo fracaso amoroso de su vida y el primer ataque colectivo y total a su persona.

El cine sonoro va haciendo desaparecer a la mayoría de los grandes cómicos de la pantalla y ha barrido ya a astros consagrados. Chaplin se niega al sonoro, pero *Luces de la ciudad* obtiene, en 1931, un éxito enorme como película muda, sólo sincronizada; ha triunfado una vez más. Segundo gran viaje, ahora por el mundo —febrero de 1931 a octubre de 1932—, de mayor alcance y más triunfal que el primero. Le reciben los más grandes hombres del momento, desde Einstein a Ghandi, reyes, príncipes, políticos… y los inmensos públicos, que le aclaman y le acosan en todas partes. Un amor pasajero, May Reeves, que escribirá vengativa un libro contra él. En Japón está a punto de ser asesinado por el grupo militarista «El dragón negro», que mata al primer ministro Inukai cuando le estaba esperando. Como aquel otro de 1921, este viaje, diez años después, cierra un ciclo en la obra y en la vida de Chaplin, y abrirá otro bien distinto.

Aquel mundo en conmoción y en crisis es para Charles Chaplin una revelación. Va a comenzar a batallar en ese mundo real, primero con Charlot y luego sin él. Es la serie de sus películas que van de *Tiempos modernos* a *Un rey en Nueva York*. Este combate contra los hechos de la sociedad y la historia va a cambiar decisivamente la vida del propio Charles Chaplin. Este millonario, este artista, quizás el más famoso de todos los tiempos, va a ser desde entonces un hombre sitiado, acosado, incluso perseguido. A finales de 1932 conoce a Paulina Levy, que actúa en el cine con el nombre de Paulette Goddard, con la que vive, negándose a declarar si están casados o no. Este reto a las convenciones sociales ocasiona el consiguiente escándalo, y «los grupos de presión» puritanos se vengan de la actriz impidiendo que obtenga el papel, tan deseado, de *Lo que el viento se llevó*. Posiblemente se casaron en 1933, durante un viaje por el Extremo Oriente. Será la actriz principal en *Tiempos modernos* y en *El gran dictador*. Se separan legalmente en julio de 1941, sin escándalo esta vez, discretamente, tal como vivieron ocho años. Paulette Goddard se casará después con el actor Burgess Meredith, y más tarde con el novelista Remarque.

El gran dictador le lleva a sufrir toda clase de presiones y amenazas durante su realización, y luego es prohibida en muchos países y en algunos estados de la Unión. En 1942 estalla otro gran escándalo amoroso: Joan Barry, una muchacha aspirante a actriz, declara que va a tener un hijo de Charles Chaplin. Sólo el escándalo de su divorcio con Lita Grey fue algo semejante, pero esta vez más peligroso, porque todo el país está en contra de él. Interviene el FBI y se piden veintidós años de presidio por la violación del Acta Mann. Cuando nace el niño, las pruebas de sangre son negativas, pero —tras tres años de proceso— el jurado le declara culpable en 1945 y le condena a una fuerte indemnización. Su petición de revisión del proceso es denegada. Entretanto ha comenzado a escribir *Monsieur Verdoux*, una sátira a los grandes negocios y el espíritu mercantil sin escrúpulos. Conoce a Oona O’Neill —hija del famoso dramaturgo—, de dieciocho años, y se casa con ella el 16 de julio de 1943, contra la violenta oposición del padre, en pleno escándalo Joan Barry. Estos asuntos y sus actuaciones de tipo político le ocasionan toda clase de ataques, injurias

y dificultades. La Comisión de Actividades Antiamericanas le llama a declarar. Chaplin se enfrenta con todos y publica en un semanario inglés un artículo famoso que titula «Yo declaro la guerra a Hollywood». Políticos, periodistas, grupos de presión… piden su expulsión del país por haber contribuido con sus «repugnantes películas» a la corrupción de la juventud norteamericana, por «no haberse querido nacionalizar», por su «ignominia moral, su cobarde actitud durante las dos guerras mundiales», etcétera. Después de la filmación de *Candilejas*, sale para Europa con su mujer y sus cuatro hijos, en septiembre de 1952. Ha logrado toda clase de garantías para su retorno, pero apenas el buque ha salido de las aguas jurisdiccionales, el ministro de Justicia del presidente Truman anuncia que se le impedirá volver por causa de sus actividades antiamericanas, especialmente un telegrama dirigido a Picasso, cinco años antes. La protesta en el mundo es unánime, el recibimiento en todos los países apoteósico y el éxito de *Candilejas* igual a cualquiera de sus más famosos films. La medida de expulsión es rectificada después, pero Chaplin se niega a volver, su mujer renuncia a la nacionalidad norteamericana y exhibe a los periodistas su nuevo pasaporte inglés. Contra las campañas del maccarthismo —aunque su alcance es mucho mayor— hace *Un rey en Nueva York*, que levanta enconadas polémicas. Escribe reposadamente, muy en secreto, sus memorias «Historia de mi vida» («My Autobiography»), que publica en 1964 en varios países simultáneamente. Hace una nueva película, por primera vez en color, *La condesa descalza* (1966), con Sofía Loren y Marlon Brando, donde hace un pequeño papel. Es un apacible burgués en su casa de Vevey (Suiza) que viaja de vez en cuando, en secreto o para recibir homenajes. Su hija Geraldine es una destacada actriz de cine, los hijos se van marchando, tiene conflictos generacionales con alguno, como todo padre actual… Esta vida, un tanto alejada y oscura, no merma su inmenso renombre. En 1971 vende las películas que le pertenecen por una enorme suma a la televisión, para los mayores y nuevos públicos del mundo. Algunas, presentadas de nuevo en salas, obtienen gran éxito. Y la paz: en 1971, la Academia de Hollywood le ofrece un premio especial por su personalidad y obra, invitándole a ir a recogerlo a los Estados Unidos. Se le hace un gran recibimiento, se le condecora. Y en el Festival de Venecia del mismo año se le rinde un homenaje mundial, con la proyección de su obra —a veces en la plaza de San Marcos— que constituye la gran atracción, hoy como siempre.

Charles Chaplin, genio del cine, gran genio de nuestra época, es esencialmente un dramaturgo, un gran trágico, autor e intérprete de sus tragedias. Pero este dramaturgo se expresa y narra por medio de la risa: el gran humorismo. Para ello ha creado un sistema cómico completo, perfecto, uno de los más extraordinarios de cualquier autor y arte. Durante el año 1914, en la Keystone de Mack Sennett, con sus 35 películas cortas y en 1915 con las catorce de la Essanay forja este instrumento de expresión. En dos años realiza 49 películas, sobre 79 de su obra completa. Allí inventa su universo cómico con verdadero encarnizamiento de trabajador, con una fe creadora ciega,

porque sabe o intuye que aquél es su medio de expresión: la risa. En aquellas breves películas, a veces incipientes, está iniciado o trazado —muchas veces en rápidos esquemas— todo el cine cómico hasta hoy: la mecánica cómica de Harold Lloyd, la reiteración sistemática de Laurel y Hardy, la ingenuidad de Buster Keaton, la candidez poética de Harry Langdon, el absurdo surrealista de los hermanos Marx… Todo el cine cómico que se ha hecho y que todavía ha de hacerse, porque estos viejos films de Chaplin siguen siendo una cantera de hallazgos susceptibles de inacabable explotación y desarrollo.

Este sistema cómico y los recursos y los resortes de la risa establecidos en aquellos primeros años varían muy poco en el futuro. Desde entonces apenas inventa nada, sino que utiliza y perfecciona lo que ya tiene: material prácticamente infinito, que siempre proporciona un descubrimiento cada vez que se ve uno de aquellos films. No necesita renovarlo porque lo que hace es cambiar su significación, aplicarlo al drama, utilizarlo como expresión de la tragedia. En mi libro sobre Charles Chaplin pongo este ejemplo, que creo el más significativo y revelador. «El truco de creer que es Charlot a quien saludan amablemente y, cuando corresponde a ese saludo, resulta que es a una persona situada detrás». Pequeño error de la vida diaria, de simple comedia, que se repite a lo largo de su obra. Lo insinúa en *La vida matrimonial de Mabel* y *Los juerguistas,* de 1914. Vuelve a tratarlo, como un chiste visual, en *Charlot patina,* de 1916, y, sobre todo, en *La cura de aguas,* de 1917. En esta última, el gran gigante de pie enfermo le dirige tiernas miradas y le hace señas equívocas, que Charlot toma para él, pero que son para Edna Purviance, situada detrás. Ya es la burla, casi la sátira. En *La quimera del oro,* en la taberna de Alaska, la bailarina viene hacia Charlot, bella, sonriente, plena de amor, y todo se hace luz para el pobre vagabundo, perdido en aquel mundo bárbaro. Pero nada de aquello es para él, sino para el joven y fuerte galán, el matón que la desdeña y que ella se obstina en amar. El mundo entero se hunde sobre Charlot y todo vuelve a ser oscuro y bestial. Ya es un drama. En *El circo,* Chaplin explica al feroz domador la situación legal de la *ecuyère* y el equilibrista, que acaban de casarse por los buenos oficios de Charlot, sacrificándose por la felicidad de la mujer que ama. El domador y patrón acepta las explicaciones y alarga una mano amiga, que Charlot se dispone a estrechar. Pero es repelido con violencia, porque no se tiende hacia él, sino al equilibrista que está detrás. Y este gesto quiere decir que Charlot está despedido, que puede irse, que ya no es nada. Todo el patético final de *El circo* está ya en este simple gesto, aquí fugaz. Y en *Monsieur Verdoux,* cuando éste se encuentra ante el tribunal, acusado de haber asesinado a catorce mujeres para apoderarse de sus ahorros, el fiscal le señala con su dedo acusador y dice: «He aquí el monstruo». Toda la sala vuelve la cabeza hacia él y monsieur Verdoux también mira hacia atrás, detrás de sí, a ver quién es el monstruo señalado. En este caso no hay nadie. Pero es que él no se considera un monstruo, ni siquiera un gran asesino, sino un modesto aficionado. Porque entonces, ¿qué son los fabricantes de armamentos, señores de la guerra, etcétera? El mismo truco cómico es

ya la tragedia, la idea y el panfleto. Lo cómico, el chiste visual, no es más que un vehículo. Lo que vale es lo que con ello se expresa. Por eso Charles Chaplin es uno de los más grandes humoristas de todos los tiempos, porque por medio de la gran risa cuenta la gran tragedia.

Con estos dos elementos crea —sobre todo— su personaje, ese vagabundo extraño, indefinible, inclasificable, pícaro y caballero, mitificador y sentimental, tímido y quijotesco, pobre y despreocupado, farsante y bueno, avieso y puro, siempre derrotado y siempre invencible… con todas las cualidades humanas más contradictorias. Y que, sin embargo, define perfecta, nítida y terminante la figura única: el gran vagabundo Charlie, Charlot, Carlitos… Su tipo humano responde a esta continua contradicción, desde su indumentaria. La mitad superior de este ser estrafalario es de un caballero, pobre, pero un verdadero *gentleman* británico con indumentaria de sus años juveniles: sombrero hongo, pero de dignidad y clase social, cuello de pajarita, corbata, a veces chaleco de fantasía y una chaqueta demasiado pequeña, pero con pretensiones de levita que ha perdido los faldones en alguna extraña aventura. A veces Charlot usa pitillera, aunque sea una lata con colillas; a veces, lleva guantes, aunque estén llenos de agujeros; incluso tiene un reloj, aunque no ande. Pero de la cintura para abajo es ya el vagabundo sin remisión. Los pantalones son demasiado grandes para ser suyos y sus botas son simplemente las del último pordiosero, medio muertas a fuerza de trotar por los caminos. Toda la evolución de Charlot puede observarse en sus zapatones. Los tomó de uno de sus compañeros de las pantomimas de Karno —el *clown* Litte Tich—, que hacía equilibrios sosteniéndose en ellos; son las botas del payaso, que usan casi todos los cómicos de aquella época, como Buster Keaton en sus comienzos. Pero, poco a poco, van perfeccionándose, degenerando, tomando carácter, haciéndose más pobres, destruidas, desoladas, patéticas y dramáticas, como su dueño.

Porque Charlot marcha a lo largo de sus películas, que son su vida, en una evolución constante que le permite ser siempre el mismo y siempre distinto, igual cuando existe como Charlot que cuando ha desaparecido en otros avatares. En esas primeras películas de los años 1914 y 1915 es sólo el bufón disparatado, jocundo, infantil, eufórico, agresivo, que gusta atacar a las gentes y salir triunfador, llevándose a la bella muchacha. Pero ya en el año 1915 Chaplin comienza a dar a su obra un acento sentimental decidido: *El vagabundo* puede marcar el primer punto de esta nueva etapa, en ese camino por el que se va solo. Las películas de 1916 y 1917 son ese jalón sentimental que se torna patético a partir de *Vida de perro*, en 1918. Y enseguida, el giro definitivo, en 1920-21, con *El chico*, que es el umbral del drama. Chaplin será en adelante, cada vez más, un autor dramático que cuenta su drama por medio de lo cómico; exactamente su melodrama. *Una mujer de París*, en 1923, es la gran tragedia, como *La quimera del oro, El circo, Luces de la ciudad*. Pero tragedias de Charlot, el vagabundo inimitable, personalísimo y único, en su mundo creado por él, a su imagen y semejanza. A partir de 1936, *Tiempos modernos* no es ya el drama y

melodrama de Charlot en su mundo patético y solitario, y en su tiempo sin fechas, sino el de un obrero parado, que es Charlot, en el drama de nuestro tiempo y de aquellos días. Charlot, enfrentado ya con todas las realidades concretas de nuestra sociedad, nuestro mundo y nuestro tiempo, comprende que no puede seguir existiendo en ese universo real y actual, donde el vagabundeo y la liberación están prohibidos. Se esfuma, se adapta y se convierte también en hombre de hoy, sin dejar de ser Charlot: *El gran dictador, Monsieur Verdoux, Candilejas* —memorias de Chaplin-Charlot— y *Un rey en Nueva York*. Éste es el gran camino fundamental de la obra chaplinesca: de lo cómico a lo sentimental, a lo patético, a lo dramático, a lo trágico, a lo social e histórico. Constante evolución que explica su obra y su personaje —existente o desaparecido— y le da su permanente actualidad, anuncio de su eternidad.

Y todo ello, esa constante creación de seres y hechos, ese mundo prodigioso, vastísimo, complicado, construido con hombres y máscaras, con risas y lágrimas, con ternura, sátira, dolor, emoción, ese orbe de una multiplicidad sorprendente, toda esa complejidad y ese misterio de vida hirviente, pululante y múltiple, que bulle en torno a Charlot, todo eso tiene una causa y una explicación única: Charlot es un hombre, el primer hombre verdadero que aparece en la pantalla, el hombre en su totalidad y en su esencia. Este hombre lo crea Chaplin como realizador y lo encarna otro actor, como un actor genial, uno de los más grandes de cualquier tiempo. Es su gran objetivo. Charles Chaplin, como autor, realizador y actor, lo que busca en su obra, lo que logra plenamente en Charlot, es crear ese hombre esencial y eterno, viviendo su drama, gritando su dolor en la cumbre de la tragedia. Drama del hombre, de los valores esenciales y puros de la condición humana, que pudiera responder solamente a sí misma: el hombre liberado de todas las cosas, que es el vagabundo absoluto. Pero al desaparecer Charlot se ve que era mucho más que un vagabundo, aunque fuese el resumen, la cumbre, la idealización y la síntesis de todos los vagabundos que en el mundo han sido. Su vagabundeo no es, al final, más que una máscara y una consecuencia.

Porque el transcurso de los años y de los acontecimientos hacen ver que Charlot es algo más verídico, mucho más terrible. Este hombre solo, sin amigos, sin patria, sin clase social, que no sabe adónde va ni de dónde viene, este hombre sin raíces, sin pasado y sin porvenir, este hombre en continua frustración de todo lo que constituye la vida, es sencillamente esto: el hombre que sobra, el hombre superfluo. Lo que en el secreto de nuestro espíritu y en la realidad diaria de la vida nos sentimos todos, poco o mucho, en esta época de máquinas todopoderosas, de guerras universales, de matanzas de millones de hombres de manera científica y organizada, y de millones de exiliados sin patria, vagabundos sobre la tierra, de perpetua amenaza de destrucción total bajo la fuerza incomparable de las armas atómicas que no se sabe quién ha de manejar un día. Es el hombre que no puede nada contra el mundo, el eterno vencido, que sólo por ser hombre —por conservar sus esenciales dotes humanas, hasta su pura

cúspide, hasta lo angélico— puede quizá sentirse vencedor, bajo el peso de todas las tragedias. Charlot —y los personajes que le han seguido, pero sobre todo Charlot— es el hombre de nuestro tiempo y su drama la gran tragedia de nuestra época: el hombre superfluo, que es la pérdida del valor hombre. La gran tragedia de la humanidad de hoy. Charles Chaplin, el hombre, y Charlot, el personaje en su mundo, tocan fondo vivo en el espíritu de la época y en lo eterno del hombre.

EL CHICO (The Kid)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: First National, 1920-21. *Guión y dirección:* Charles Chaplin. *Fotografía:* Roland Totheroth.

FICHA ARTÍSTICA: Charles Chaplin (el vagabundo), Jackie Coogan (el chico), Edna Purviance (Helen, la madre), Carl Miller (Richard, el seductor), Tom Wilson (el policía), Lita Grey (la recién casada y el ángel seductor), Chuck Riesner (el matón), Albert Austin (el carterista), Neilly Bly Baker (la mujer del barrio pobre), Henry Bergman (dueño del albergue nocturno), Sidney Chaplin (inspector de la asistencia pública), Phillis Allen (la mujer del coche de niño).

Es la más importante de las sesenta y seis películas hechas antes por Chaplin, y verdadera clave de su obra. Chaplin pone en ella más medios, trabajo y pasión que en ninguna anterior, como su film capital hasta entonces, como su definición para siempre. Cancela su contrato con la First National y planea una película de seis rollos en vez de cuatro. Gasta 150 000 metros de negativo para obtener los 1800 definitivos. Y filma durante un año seguido para lograr los noventa minutos escasos de la película. El desayuno en la buhardilla, por ejemplo, le lleva dos semanas de trabajo para poco más de un minuto de proyección.

Su realización fue accidentada, complicada por su primer escándalo y divorcio con Mildred Harris. Para evitar el embargo de la película, su hermano Sidney, siempre protector, y su criado japonés, Kono, siempre fiel, inventan una estratagema por la que Chaplin puede huir en una camioneta, con el negativo del film, hasta Salt Lake City, Utah, el territorio de los mormones, donde no alcanzaba la ley de confiscación. Firmado el divorcio, se reanudó la filmación. Ya terminada, se enzarza en largas discusiones con los productores por cuestiones económicas: Chaplin pedía 15 000 dólares por cada rollo de más. Acaban pagándole 600 000 dólares en total, y el film da dos millones y medio de dólares. Por su porcentaje en los beneficios, Chaplin cobrará más de un millón de dólares. Porque el éxito en el mundo entero es inmenso y constituye la revelación de un nuevo concepto de Chaplin y de Charlot.

El chico es un drama, aunque lo rescate de la tragedia por un apresurado final feliz. Exactamente, un melodrama, verdadero folletín de los que tanto leían las clases populares en aquella época: como en éste, con otro estilo y medios de difusión. Es el folletín típico del siglo XIX, colocado bajo la gigantesca y alta sombra tutelar de Charles Dickens. La popularidad de Dickens en Inglaterra fue inmensa y total, inconcebible hoy para cualquier escritor. Aquellos cuadernos por entregas, de hojas azules, eran esperados por un público anhelante, expectante, entusiasta, que salía al encuentro de los carteros cuando llegaban a caballo a los pueblos. En Norteamérica, cuando Dickens fue a dar conferencias, las gentes aguardaban días en la entrada del local, con colchones, comida y *whisky*, para contemplar y oír personalmente al hombre que les había contado las más bellas historias. En la niñez de Chaplin —Dickens había muerto—, un número de seguro éxito en los teatros populares era el «Dickens Impersonator», transformista que interpretaba los diversos personajes de las novelas y recitaba los diálogos de cada uno, con sus ideas sociales de justicia y reivindicación por obra de la bondad. Dickens fue el máximo autor de gran literatura para el pueblo, para lo que hoy llamamos masas. Por eso Griffith —el genio fundador del cine norteamericano y de todo un sector del mundial— toma a Dickens como base de su obra e inspiración creadora, incluso de su técnica cinematográfica. Chaplin se forma en el mundo de Dickens, porque era el mundo de entonces, y su vida real de niño fue una historia de Dickens. El origen del drama de Chaplin está en el siglo XIX, en plena era victoriana, directa y vitalmente; y luego, en Griffith, que es como decir en el origen del cine norteamericano. Chaplin es un hombre del siglo XIX, como su obra y su personaje Charlot, que viene hacia el XX, incorporándose a las cuestiones y al alma de nuestra época, pero cuyo espíritu al estilo y los procedimientos del folletín victoriano están siempre en su obra. Este origen y evolución definen y configuran el drama o melodrama chaplinesco. *El chico* es el primero, la piedra inaugural. Aunque ya antes lo había intentado en *La vida (Life),* mayo de 1915, película de seis rollos, como ésta, que no pudo acabar; sus fragmentos fueron a parar a otras películas y recopilaciones. Su propósito dramático viene de lejos: en verdad, de siempre.

Este melodrama popular está en la base de su obra. Y en ninguna película parece más claro, puro e ingenuo que en *El chico*. Una joven abandona el hospital, con su hijo en los brazos, bajo la mirada significativa de la enfermera, que señala su pecado. En un estudio de pintor el artista deja caer al fuego de la chimenea un retrato, que ve arder con indiferencia: el de la mujer. Ésta ve salir de la iglesia una boda elegante, una joven con un viejo rico. Toma una decisión y deja a su hijo en el automóvil de los novios, con el ruego de que se hagan cargo de él. Pero el automóvil es robado por unos maleantes y el niño abandonado en un suburbio. La madre va a suicidarse, pero la vista de un niño en el parque la hace reaccionar y correr en busca del suyo, inútilmente ya. Completo planteamiento de folletín, con imágenes simbólicas y alusivas que hacen sonreír por su facilidad: una cruz luminosa tras la mujer con su niño, como alusión al calvario; un halo tras su cabeza, como santificación de aquella

pecadora; los pétalos de rosa, que el viejo novio pisa al salir, como alusión a la juventud de la desposada… Este melodrama, expuesto con menos candidez, pero igualmente simple, se encuentra en todas las grandes películas de Chaplin.

Pero en éste parece Charlot más completo y perfecto que en ningún film anterior. Completa su indumentaria y detalles de caballero y vagabundo, completa su vergonzante y desolada pobreza. En su ambiente, pintado con un solo detalle: este digno caballero marcha por una calle de arrabal donde le tiran basuras por las ventanas. El drama comienza a contarse por medio de lo cómico, y todo adquiere otro sentido: el humorismo. Encuentra al niño, lo recoge, lo va a dejar de nuevo, pero nota la mirada de un guardia y, sin discutir ni razonar, se lo lleva como si fuese suyo. También está descrita su actitud ante la vida. Lo que hace para desprenderse de aquel niño es inverosímil: lo deja en el coche donde hay otro niño o se lo da un momento a un anciano que no puede correr, y Charlot huye. Pero es inútil, porque el niño vuelve a él, como por arte de magia. Descubre el papel en que se ruega lo acepten y, conmovido, así lo hace. La psicología de Charlot está también completa. Entonces el melodrama inicial, sin dejar de serlo —y contado por la risa—, se torna autobiografía. Las calles de arrabal donde transcurre están copiadas de aquellas de Kensington donde Chaplin pasó su niñez, los tipos son caricaturas de aquellos entre los que vivió y la mayoría de los sucesos están tomados de su propia vida o de las que él conoció, como la fracasada marcha del niño al orfanato, aquel «Hanwell Residential» donde los dos hermanos, bajo la caridad oficial, pasaron los días más tristes de su vida de niños pobres. *El chico* es la primera gran aproximación a lo real en la obra de Chaplin, y la realidad comienza aquí por la autobiografía.

Charlot ha criado al niño con una mezcla de picaresca y buena educación: viven en perfecta suciedad, pero se limpian cuidadosamente las uñas sentados en el quicio de la puerta; dan las gracias al Señor por su desayuno y hacen marchar al contador de gas siempre con la misma moneda; la manta de la cama sirve de bata para salir dignamente de ella, etcétera. Charlot se gana honradamente su vida poniendo cristales… que su chico se encarga de romper previamente. Edna, entretanto, ha triunfado en la vida, eterno cuento de la Cenicienta, lo maravilloso popular. Y busca incansable a su hijo como lo único que le falta para su felicidad. Como no lo encuentra, hace el bien a los niños pobres de los barrios más míseros. La vida de Chaplin niño está aquí, con el sueño dorado de la mano amiga en la desgracia. En una pelea callejera con el matón del barrio, Edna aparece providencial, para detener el brazo del hércules, cuando va a aplastar al pequeño e indefenso Charlot. La frase cristiana, que recomienda responder a la bofetada poniendo la otra mejilla, ha convencido al monstruo. Lo que «el pobre Charlot» aprovecha para darle con un ladrillo en la cabeza, hasta vencerle. Aquí, Edna está al lado de su hijo, sin reconocerlo: el gran folletín típico y sin palitativos.

El niño enfermo va a ser llevado a un orfanato… cuando ya está curado por los paternales cuidados de Charlot. Pero Charlot lucha por su niño desesperadamente,

con la fuerza del débil enloquecido por la angustia, y lo rescata en una escena de matonismo inesperada. Los dos huyen de la casa, donde la policía puede volver, y se refugian en un dormitorio público, horrible lugar que Chaplin conoció tan bien. Hace todo lo posible para que el niño entre sin pagar, pero fracasa, porque el niño se obstina en rezar sus oraciones antes de dormir, como le tiene enseñado Charlot. Hay magníficos gags, para pintar la más negra miseria. Por el médico, Edna ha descubierto que el pequeño es su hijo; ha puesto anuncios en los periódicos y lo lee el dueño del dormitorio. Para recibir la recompensa, se lleva al niño dormido. Y cuando Charlot despierta y se encuentra sin su niño tiene una de las escenas patéticas de más ingenuo y alto dramatismo de toda su obra.

Roto, deshecho, sin fe en la vida, vuelve a su barrio, a su casa. Está cerrada, se sienta en el quicio de la puerta y sólo puede hacer una cosa: soñar. Se duerme y sueña que el mundo es bueno y que su barrio se ha convertido en un rincón del cielo. Bello sueño poético, lírico, que Chaplin torna bufo sin dejar de ser ambas cosas. Una de las más bellas, simples, directas y fecundas escenas que se han creado en el cine. Todo lo cursi, amanerado, subjetivo que se ha hecho después en el cine parte de ese sueño de *El chico*. Porque, para aquel pobre hombre, el cielo es un lugar de guardarropía, con las gentes de su barrio con batas blancas y alas de ángeles que dan giros por los aires. Su niño está allí y le lleva al trapero del barrio para que Charlot tenga su vestido de ángel. Y ambos vuelan alegres por su calle, como en los sueños. Pero entran unos demonios carnavalescos y comienzan a sembrar la discordia en aquel ingenuo paraíso. La bella muchacha adolescente coquetea con el matón y con Charlot, le enseña un tobillo, asomando la pierna por una esquina; Charlot pega un salto hacia ella y se entabla la pelea con el hércules rival. Este vuelo loco hacia aquella muchacha pronto será realidad en la vida de Charles Chaplin, porque era Lita Grey, con la que se casará poco después, y su divorcio será el escándalo más grande y dramático de su vida. En aquel cielo todos se pegan furiosamente y las plumas de las alas angélicas revolotean por los aires. El guardia mata a Charlot y el drama se ha consumado en medio de la esperanza de un mundo mejor. Un policía sacude el cadáver de Charlot. Pero el policía está allí y Charlot está vivo. Despierta y se deja llevar, sin protestar, a cualquier sitio. Le llevan a casa de Edna, bella y rica, donde está su chico.

El chico es el mayor éxito obtenido hasta entonces por Chaplin, un triunfo fabuloso en el mundo entero, que implica el de Jackie Coogan. Para muchos, el film era amargo, agresivo, anarquizante, sobre todo en aquella Norteamérica de la *prosperity,* que se creía sin límites, nueve años antes de la mayor crisis económica de su historia. También se le reprocha el drama y se recuerdan con nostalgia sus películas netamente cómicas, cuando no tenía otra pretensión —al menos aparente— que hacer reír. Esta incriminación de lo presente y la nostalgia de lo anterior ha sido constante frente a la obra de Chaplin. Pero, como en sus posteriores grandes películas, *El chico* significa un paso decisivo en la marcha general de su obra. Aquí

Chaplin franquea el drama y se adentra en ese campo de lo trágico del que ya no se puede retornar sin renegar de sí mismo y traicionar su obra. Aquí Chaplin aborda la realidad, aún limitada a su propia experiencia y recuerdos, aún montada sobre la caricatura, y los hombres y hechos representativos, pero la realidad al fin. Y entonces Charlot tiene que enfrentar esta realidad de la vida y luchar en ella, contra todas sus concretas realidades: la pobreza, la injusticia, la caridad falsas, incluso los ensueños compensadores de todo ello… Charlot está aquí frente a la vida real, que en este caso es la del propio Chaplin, y en ella comienza a luchar, todavía con los métodos del Charlot tradicional, cómico, sentimental y patético. Aquí es ya dramático. Y por eso, porque se enfrenta con el drama de la vida real, Charlot comienza aquí a ser el héroe. El gran mito Charlot nace, verdaderamente, en *El chico*.

LA QUIMERA DEL ORO (The Gold Rush)

FICHA TÉCNICA: *Estados Unidos*: United Artists, 1925. *Argumento y dirección:* Charles Chaplin. *Colaborador de dirección:* Charles Riesner. *Ayudante de dirección:* Henry d’Abbadie d’Arrast. *Fotografía:* Roland Totheroh y Jack Wilson. *Decorador:* Charles D. Hall. Sonorizada y con texto de Chaplin en 1942.

FICHA ARTÍSTICA: Charles Chaplin (el buscador solitario), Mack Swain (Big Jim MacKay), Tom Murray (Black Larsen), Georgia Hale (Georgia), Malcolm Waite (Jack Cameron), Betty Morrisev (amiga de Georgia), Henry Bergman (Hank Curtis), Rita Careve, Harry Myers.

En 1847, la sociedad Donner atravesaba el continente americano, hacia California, en busca de la colonia de Nueva Helvetia, fundada por el suizo Jean August Sutter a orillas del río Sacramento. Allí se descubriría oro pocos años después, dando lugar a uno de los aludes humanos más grandes de la historia. La expedición se perdió en las Montañas Rocosas; acosados por el hambre, se devoraron unos a otros y devoraron a los guías indios que Sutter envió en su auxilio. Fue una de las tragedias más horripilantes de las emigraciones, que dio lugar a una vasta literatura en los Estados Unidos. En 1898 se produjo el descubrimiento de oro en Alaska, que llevó a millares de hombres a las regiones del Klondike, otro gran suceso cuajado de aventuras, dramas, esperanzas y fortunas, también muy popularizado en el mundo entero. Sobre estos dos hechos se inspiró Chaplin para concebir *La quimera del oro*. Esto es, sobre dos tragedias, porque la película es una tragedia contada por procedimientos cómicos. La primera gran tragedia vivida por Charlot, porque la anterior —*Una mujer de París* — no contaba con el personaje, sino solamente con la dirección de Charles Chaplin.

Charlot aparece en la larga lista de caminantes, por las montañas nevadas, con su clásica vestimenta, completamente inadecuada, sobre la que se ha puesto una mantita como una toalla contra el frío polar. Se pierde y va a parar a la casa de un buscador, Larsen, perseguido por la policía, que le amenaza con su rifle. Pero no consigue echarle; el viento huracanado trae al gigante MacKay, arrastrado por su tienda de campaña, como una cometa. Los dos hombres luchan, el gigante se impone, y Charlot se refugia en su protección como en un regazo maternal. El hambre, se miran unos a otros con intenciones canibalescas, Charlot vive sobresaltado, se come una vela… sortean quién debe ir en busca de auxilio, le toca a Larsen y entonces el gigante y Charlot quedan solos en la casa, acosados por el hambre. Charlot se come uno de sus zapatos, guisado con esmero, trinchado como un pollo, saboreado como un manjar exquisito, del que chupa los clavos como huesecillos. Una de las escenas antológicas de su obra. Pero al gigante no le gustan los zapatos y se obstina en ver a Charlot convertido en un pollo inmenso, al que quiere cazar a tiros. Se salvan, Charlot marcha a la aldea de buscadores, improvisada bajo el impulso del *boom* del oro. Allí se enamora de Georgia, la cantante del *cabaret*, que a su vez está enamorada del matón y arrogante Jack. En una lucha forzosa, Charlot lo vence, por casualidad, dejando caer sobre su cabeza un reloj de pared. Y la picaresca: se finge muerto frente a la cabaña del ingeniero Hank, que lo hace «revivir» y lo deja allí para que se la cuide en su ausencia. Llega Georgia con unas amigas y Charlot la invita a pasar con él la noche de fin de año. Prepara la mesa y la cena con ternura de enamorado e ingenuidad infantil. Pero, naturalmente, Georgia se ha olvidado y el vagabundo espera inútilmente. Se duerme y sueña, como su eterna compensación: sueña que han llegado Georgia y sus amigas. Para divertirlas inventa la danza de los panecillos, otro momento cumbre. Con dos tenedores y dos panecillos imita el baile de una marioneta, al modo de las que admiró en su niñez a los Walton, en Londres. Pero es el gesto de Charlot, la expresión del gran actor, lo que da vida, humanidad y ternura a este artificio. Al despertar, se vuelve al *cabaret*, donde aquella multitud de aventureros, de locos, soñadores o bandidos, celebran la fiesta ruidosa y brutalmente. Georgia ha ido a la casa de Charlot, ha visto sus preparativos y, emocionada, lo busca en el *cabaret* y se lo agradece con un primer destello de amor. Charlot enloquece de felicidad, pero en aquel momento aparece el gigante MacKay, que ha descubierto su mina de oro, pero ha perdido la memoria y no puede dar con ella. Al ver a Charlot le obliga a ir con él, como guía, prometiéndole la mitad de lo que encuentren a cambio de conducirle a la casa de Larsen, desde donde espera encontrar el camino. La casa de madera se desliza hasta el borde del abismo, donde se balancea a punto de despeñarse. Es el gran truco cómico, eterno laberinto de Charlot, donde los hombres entran y salen por las puertas, sin saber si van a dar a tierra o al vacío. Pero encuentran la mina.

Y Charlot, rico y poderoso, por primera y última vez en su vida, viaja en el lujoso trasatlántico, en compañía del gigante. Los periodistas reclaman la historia de su

fabulosa aventura, ruegan a Charlot que vuelva a vestirse como cuando llegó, para fotografiarlo. Charlot, olvidándose de su fortuna, recoge las colillas, se cae en un rollo de cuerdas, el contramaestre lo toma por un polizón y amenaza con hacerlo desembarcar. Georgia, pobre y sola, se marcha también en el mismo barco. Reconoce a Charlot, se ofrece a pagar su pasaje. Todo se aclara y el amor, apoyado por la riqueza, triunfa al fin. Es el último final feliz en la vida de Charlot.

La quimera del oro tiene todo el encanto, la fragancia, la ingenuidad, la emoción y la poesía de un romance arcaico, de una leyenda popular, de un cuento infantil… Años después, al ser sonorizada para una nueva presentación, Chaplin le puso unos comentarios, relatándola como un cuento de niños. Puede ser el gran romance americano sobre la aventura real que se hace leyenda. Tuvo entonces, y sigue teniendo cada vez que se repone, un éxito inmenso. Y entonces reveló al mundo lo que Chaplin es en verdad: el gran genio del cine.

TIEMPOS MODERNOS (Modern Times)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: United Artists, 1936. *Argumento, dirección, música y montaje:* Charles Chaplin. *Ayudante de dirección:* Carter de Haven y Henry Bergman. *Fotografía:* Roland Totheroh e Ira Morgan. *Decorados:* Charles D. Hall. *Dirección musical:* Alfred Newman. *Jefe de producción:* Alfred Reeves. *Ayudante general de producción:* Jack Wilson.

FICHA ARTÍSTICA: *Intérpretes:* Charles Chaplin (el vagabundo), Paulette Goddard (la chica), Henry Bergman (el dueño del café), Chester Cocklin (un mecánico), Stanley Sanford (compañero de cárcel), Hank Mann (vecino de celda), Louis Natheaux (el cocainómano), Allan Gacía (presidente de la Corporación del Acero), Lloyd Ingraham, Wilfred Lucas, Heine Conklin, Edward Kimball, John Rand.

Una multitud de obreros entra paralelamente a la imagen de una manada de ovejas, en la fábrica, perfectamente racionalizada, allí donde todo está previsto y mecanizado, menos las fuerzas físicas y psicológicas del hombre. Un jefe implacable vigila todos los lugares del establecimiento, por medio de pantallas y altavoces, y en la cadena de fabricación cada obrero sólo debe hacer un único movimiento, para poner una pieza o apretar una tuerca, durante ocho horas diarias, durante toda su vida: también es una máquina. Espantar una mosca tenaz representa un movimiento en falso, y éste la gran catástrofe, en la que todas las previsiones y cálculos fracasan bajo la más modesta necesidad humana. También éstas pretenden ser racionalizadas y meten a Charlot en

la máquina de comer, encargada de alimentarle de manera estándar y mecánica, implacable. Pero se descompone y la comida se convierte en una tortura. Charlot, el obrero, enloquece, y se empeña en atornillar ciegamente todo lo que encuentra a su paso, entre ellos los botones del traje de una exuberante dama, que le parecen tuercas; ejecuta danzas faunescas con las llaves de mecánico y rocía con grasa a los enfermeros que vienen a llevárselo, en el ataque de locura que es una liberación. Pero se queda sin trabajo y se convierte en un hombre más de los millones de olvidados que en aquellos años de crisis eran la pesadilla del mundo. Son las huelgas para pedir pan y trabajo, y Charlot se encuentra convertido en jefe de una manifestación, porque se le ocurre recoger la bandera roja que ha caído de un camión de gasolina. Es feliz en la cárcel, el último refugio del hombre que sobra, que estorba en una sociedad que no quiere reconocerse desorganizada. Pero todo acaba, y por haber contribuido involuntariamente a dominar una rebelión de presos y su buena conducta es puesto en libertad. Consigue trabajo, pero, por su eterno error de vagabundo, bota antes de tiempo un barco y vuelve a encontrarse en la calle. Conoce a una muchachita, vagabunda como él, que vela por unos niños abandonados —su inevitable folletín—, se da un opíparo banquete en un restaurante, declara tranquilamente que no tiene con qué pagar y se siente feliz cuando le llevan de nuevo a la cárcel, su único hogar. Pero en el coche celular se encuentra con la muchacha, también detenida por robar pan: nueva situación de folletín social. Ya no quiere ir a la cárcel, enamorado de la muchacha, y un choque del coche les libera.

Emprenden juntos la imposible tarea de vivir. Se alojan en una barraca construida con desechos, en un arrabal inhóspito, pero donde son felices con sus bellos sueños, tan apremiantes como su miseria. Hasta tienen un pequeño arroyo, donde Charlot, con un andrajoso traje de baño, se lanza de cabeza como un campeón, pero se estrella contra el fondo, porque apenas hay agua; también el arroyo es pobre. La huelga en la fábrica ha terminado y Charlot consigue entrar en ella como quien gana una batalla despiadada contra las multitudes que le disputan el puesto. Ayudante del mecánico, engrasa la enorme máquina, casi mitológica, con la que quiere mostrarse humano y convertir el trabajo en juego. Pero la máquina se lo traga, como la expresión de la idea total del film, de la época. La gran poesía del ensueño inmortal; ahora vigila en unos almacenes, hace entrar en ellos a la muchacha, que se prueba los trajes, duermen en camas mullidas y Charlot la divierte haciendo una exhibición de patinaje. Ladrones, Charlot los descubre, pero también descubre que son unos obreros parados como él y les ayuda a llevarse todo lo que desean. Camarero en un restaurante de barrio, hace con el servicio sus viejos trucos cómicos, ahora acentuados de ansiedad; la muchacha baila allí y Charlot canta. La película está solamente sincronizada, y ésta es la primera vez que se oye la voz de Chaplin en la pantalla. Pero en un idioma inventado, que puede ser el que un día haga comprenderse a los hombres y quizás el que hasta ahora no entiende nadie. La policía aparece en busca de la muchacha, Charlot combate por ella heroicamente, como lo hizo por el niño en *El chico;* la

batalla campal arrasa el restaurante y los dos huyen. Se van por el eterno camino del vagabundo Charlot, que ahora es una gran carretera moderna. Por primera vez el personaje pronuncia palabras de aliento y esperanza —como luego el Charlot, falso Hitler, en *El gran dictador*—, y al fondo del camino despunta la aurora.

Película jalón en la obra de Chaplin, porque Charlot habita ya en nuestro mundo y afronta los problemas de la sociedad contemporánea. Película que aborda en toda su amplitud la problemática de nuestro tiempo, el gran drama del hombre frente a las máquinas que ha creado y a los que detentan el poder de estas máquinas. René Clair ya había tratado este asunto en *¡Viva la libertad!*, incluso con la escena de la cadena donde trabajan los presos y que sirvió a Chaplin para la suya; la productora Tobis le inició un pleito, al que Clair no quiso sumarse; le consideraba su maestro y el pleito acabó por perderse en los fragores de la Segunda Guerra Mundial. Ese genio poético y humano que es Chaplin y ese otro genio lúcido y cartesiano que es René Clair estuvieron, al mismo tiempo, en el camino de su época y lo siguieron en la misma dirección.

FILMOGRAFÍA (sólo se citan los largometrajes): 1920: *El chico (The Kid)*. 1923: *Una mujer de París (A Woman of Paris)*. 1925: *La quimera del oro (The Gold Rush)*. 1928: *El circo (The Circus)*. 1931: *Luces de la ciudad (City Lights)*. 1936: *Tiempos modernos (Modern Times)*. 1940: *El gran dictador (The Great Dictator)*. 1947: *Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux)*. 1952: *Candilejas (Limelights)*. 1957: *Un rey en Nueva York (A King in New York)*. 1966: *La condesa de Hong Kong (The Countess from Hong Kong)*.

Bette Davis

Ruth Elizabeth Davis nació el 5 de abril de 1908 en Lowell, Massachusetts (Estados Unidos). Murió el 6 de octubre de 1989 en Neully, Francia. Los antecesores de su madre fueron hugonotes franceses, huidos del país en el siglo XVII, y en su personalidad ha sido siempre decisivo este espíritu de la Nueva Inglaterra puritana, liberal, rebelde —uno de sus abuelos fue abolicionista militante—, luchadora, enérgica y tenaz. «Comparto con ellos —dice— la filosofía de que cuando termina la lucha se extingue también el placer de vivir». No hay en su familia antecedentes de actores. Su madre, Ruthie Favor, lo hubiera sido de haber nacido en otra generación y en otro ambiente. «Muchas veces pienso que ella es la verdadera actriz». Su madre es un tipo fabuloso de mujer norteamericana en la que se resumen las mejores hazañas humanas que han hecho la grandeza vertiginosa e increíble de la nación. Compañera inseparable, incansable, invencible, siempre optimista y decidida, de una hija que debió conquistarlo todo en dura batalla.

Porque la vida y obra de Bette Davis puede resumirse así: la lucha contra el medio adverso. «Soy lo suficientemente temeraria para afrontar todo lo que considero un desafío». El desafío se lo lanza continuamente la vida, el teatro, el cine, sus amores, ella misma… Desde que nació, todos la consideraron poco agraciada, y cuando llegó a Hollywood corrió la broma de que tenía el mismo *sex-appeal* que Slim Summerville, uno de los cómicos más grotescos del cine, lo que siempre es un fuerte enemigo en la carrera de una actriz, más en el cine y más aún en aquel Hollywood, con su fetichismo por la belleza tipificada. Su padre, abogado distinguido, era un hombre callado y frío: jamás elogió la labor de su hija, aunque llegó a admirarla profundamente. Tuvo una hermana, año y medio menor, pero cuando ella tenía ocho años el matrimonio se divorció. Comenzó para la madre y las dos chicas una vida azarosa y errante: antes de dedicarse al teatro habían vivido ya en 75 lugares distintos. Su madre trabajaba en lo que podía, desde gobernanta de casas o colegios hasta reportera fotográfica. En Nueva York, Bette vio las primeras películas de Mary Pickford y Rodolfo Valentino, pero nunca pensó en dedicarse al cine ni a la escena. El azar lo decidió. En Peterboro (New Hampshire), lugar de veraneo, actuaban compañías teatrales de temporada: el fotógrafo se había ausentado, la madre de Davis debía setecientos dólares y decidió aprovechar aquel mercado de actores para sus actividades fotográficas. Bette entró en una academia de danza, y un actor, Frank Conroy, le aconsejó que se dedicase al teatro. Fue una de las pocas personas que creyeron en ella, y marcó su destino.

Estudia en una Academia de Nueva York, dirigida por Hugh Anderson, al que su madre convenció de que le pagaría cuando pudiera. El hijo del presidente de la

Academia, Hornblow, fue el primero que vio sus posibilidades cinematográficas, le hizo una prueba y la envió a Sam Goldwyn, pero sin resultado. Ganó la beca de la escuela y se mantuvo ya por sus medios. Por una carta de Conroy obtuvo un puesto en la compañía de George Cukor —luego distinguido director cinematográfico— para actuar en provincias, por 35 dólares semanales. La madre le recomendó que estudiase el papel de la segunda actriz, porque se torcería un tobillo y Bette podría sustituirla. Así sucedió, con gran satisfacción de la señora, que presumía de vidente. Pero Cukor no se fijó en el trabajo de Bette Davis; más adelante, en otra gira, la echaría de la compañía, y en Hollywood nunca creyó en ella. Durante una temporada de verano en Dennis (Massachusetts) con la «Cape Playhouse», también logró sustituir a la ingenua, pero la primera figura no la dejó moverse apenas en escena, hasta anularla. El clásico caso de suerte del anecdotario teatral no se cumplió. Sin embargo, Bette trabajará con esta compañia todos los veranos hasta su marcha a Hollywood. En noviembre de 1929 actúa en el teatro Ritz de Nueva York en «Platos rotos», que logra cerca de doscientas representaciones. Es un año glorioso del teatro neoyorquino, porque la gran bancarrota de hacía unos meses no se sentía aún en la calle.

En la escena de Broadway actúan aquella temporada Clark Gable, James Cagney, Spencer Tracy, Laurence Olivier, Claudette Colbert, Maurice Chevalier, Ginger Rogers… la gran pléyade que Hollywood va a llamar para apoyar el cine sonoro, ya impuesto. En esa caza de actores, más o menos conocidos, pero que supieran hablar en escena, entró Bette Davis.

Samuel Goldwyn otra vez: vio su retrato en las revistas y creyó que podía ser la compañera de Ronald Colman en *Raffles*. Pero la prueba de fotogenia fue desastrosa y Goldwyn la rechazó indignado; años después le pagaría una fortuna por su papel en *La loba*. Entonces la solicitó la Universal, de Carl Laemmle, para llevar a la pantalla *Strictly Dishonorable*, de Preston Sturges, gran éxito de Broadway, por trescientos dólares semanales, igual que en el teatro. Pero una vez en Hollywood, todos los directivos y directores de la Universal coinciden en que la adquisición no era afortunada, y sólo le dieron un papel secundario en *La mala hermana* (*Bad Sister*, 1931), dirigida por Hobart Henley. El resultado fue malo y se pensó en prescindir de ella. El operador Karl Freund la salvó porque le encontró algún rasgo utilizable. Interpretó *Semilla*, de John M. Stahl, pero también sin éxito. Su carrera cinematográfica estaba prácticamente terminada. Y para no perder el importe del contrato la prestan a otras empresas, para hacer películas menores o ínfimas, a veces rodadas en una semana, que contribuían a su total hundimiento. Tras un año en Hollywood y seis o siete películas fracasadas, la Universal no renovó el contrato. Entonces, por indicaciones de Murray Kinnel, el gran actor inglés George Arliss la hizo llamar para su próxima película, *El hombre que se acercó a Dios*, porque bajo todos sus fracasos había visto en ella a una gran actriz. A él debe Bette Davis su carrera cinematográfica, pero sin la fácil y esplendorosa belleza al uso continúa sin

posibilidades de destacar. Hace quince películas más con directores de toda clase y categoría, hasta que en 1934 es prestada a la RKO para el papel femenino de *El cautivo del deseo (Of Human Bondage),* según la obra de Somerset Maugham bajo la dirección de John Cromwell, como compañera de Leslie Howard. La Warner se negó durante seis meses porque no quería que otra empresa pudiera levantar una estrella desechada por ellos pero bajo su contrato, a la que un éxito tornaría menos manejable y más cara. Pero la convicción de que fracasaría como hasta entonces les decidió a la cesión. El film fue su éxito definitivo. Mildred es la muchacha de barrio bajo y lenguaje *cockney,* camarera de un pequeño comedor barato, de la que se enamora ese estudiante con un pie deforme, Leslie Howard, que siempre es puesto como ejemplo clínico raro, y le produce un tremendo complejo de inhibición. El amor de aquella muchacha de baja extracción, simple y perversa, es su única salida en la vida. Pero es también su esclavitud y su tortura. Hasta que otro amor cualquiera le libera del pequeño monstruo. Esta creación la consagra como gran actriz y, en cierto modo, tiende a tipificarla, peligro constante del actor en el cine.

La Warner la utiliza entonces e interpreta una serie de films, entre los que destaca *Peligrosa,* que le vale el primer Oscar de la Academia de Hollywood. En *El bosque petrificado* crea un excelente personaje junto a Leslie Howard. Pero la mayoría de estas películas no le ofrecen nada y la actriz estima que son «increíblemente malas».

Se encuentra presa en el peligroso dilema del cine profesional: si acepta cualquier película y papel, su descrédito como actriz es inevitable y su final seguro; si se defiende y rechaza, adquiere fama de difícil e inmanejable, calificativo mortal en cualquier país, pero inaceptable en Hollywood, con sus normas de la producción industrial eficiente. Toma otro camino: acepta el contrato que le ofrece Alexander Korda en Inglaterra. Pero la Warner, que la ha cedido sin dificultades, se niega ahora, hace valer su contrato y se entabla un pleito que pierde la actriz. Vuelve a la empresa, que desde entonces realiza para ella sus más importantes films. El primero es *La mujer marcada* (1937), de Lloyd Bacon, con Humphrey Bogart. Con él comienza la gran época de Bette Davis. *Jezabel* (1938), de Wyler, le vale el segundo Oscar de Hollywood. De 1939 a 1944 es una de las diez actrices más taquilleras del cine norteamericano. *Amarga victoria,* de Goulding, es quizá su máxima interpretación de esta época, sobre un personaje complejo y patético, moviéndose entre la vida y la muerte. En *Juárez* encarna a la emperatriz Carlota, casi un papel secundario, pero lo acepta con tal de hacer una creación. *La solterona* y *El cielo y tú* son películas de menor calidad, pero de mayor éxito de público. Después, grandes interpretaciones en *La carta, La loba* —una de sus labores magistrales—, *La extraña pasajera* —cuya primera mitad es inolvidable—, *Alerta en el Rhin*, la gran película del exiliado político… *La vanidosa* y *Eva al desnudo* son brillantes y perfectas creaciones de un personaje, pero este personaje comienza a tipificarse, a fijarse sobre ella. *Vida robada* es el film más representativo del proceso que viene cercando a la actriz a través de su mejor labor y sus máximos éxitos. Los dos personajes de las mellizas que cambian su

vida, entrando una en la vida de la otra, es el sueño dorado de todo actor. Pero aquí Bette Davis no alcanza a Elizabeth Bergner, que la interpretó en 1939. No por sí misma, sino por la manera de trazar el argumento y tratar la realización.

Bette Davis es, desde 1938, una de las grandes actrices de la pantalla. Actriz en el sentido del comediante como artista creador, con la plenitud de recursos escénicos. Es, por ejemplo, la actriz que mejor se mueve en la pantalla. Dueña y maestra de un oficio y una técnica prodigiosos, infinitos, que no se notan a fuerza de ser efectivos, ocultos en su propia creación. Esta creación es un ser humano de ilimitadas perspectivas, universo hecho de todo lo que le rodea, pero siempre reducido y traducido a sí misma. Un mundo en un ser humano es lo que Bette Davis ha logrado hacer ver en la pantalla. En este sentido de gran comedianta de todas las posibilidades es superior a la gran Greta Garbo, toda personalidad y fascinación, o a Ingrid Bergman, toda espontaneidad y calidad humana. Bette Davis va siempre más allá de sí misma y sus personajes perfectamente trazados, actriz del horizonte sin límites.

Pero no ha encontrado nunca el productor, la película, el argumento ni el realizador que precisaba. Ni mejor ni peor, sino el necesario a esa personalidad peculiar, impar, de orden genial. Apenas media docena de films y personajes ofrecen un camino a sus posibilidades de creación. Lo demás es mediocre, nombres y nombres, sin apenas valor en la historia del cine.

Poco a poco estos films la van encasillando en tipos manidos, consabidos, repetidos. A partir de 1953 sus films son de una creciente insignificancia artística. Bette Davis vuelve al teatro, hace una revista musical dirigida por Dassin, recorre el país, tiene éxitos en Broadway, pero como gran estrella de cine ha desaparecido prácticamente. Son diez años de nueva lucha contra todas las adversidades. Operada de osteomielitis, estuvo dos años retirada para reponerse; después se rompió la columna vertebral, lo cual la obligó a un año de reposo; su aspecto físico acusa agudamente, exageradamente, el tiempo. Murió su madre, su constante e infatigable amiga y compañera. Y se consumó su cuarto divorcio, tras diez años de matrimonio con el actor Gary Merrill, con el que hacía sus giras teatrales. Su primer matrimonio fue con el músico Harmon Nelson Jr., antiguo compañero de colegio, casados de 1932 a 1939; Arthur Farnsworth, divorciados en 1943, y el ex boxeador William Grant Sherry. Tiene una hija propia y dos hijos adoptados. Con ellos vuelve a Hollywood, dispuesta a afrontarlo de nuevo por el camino más difícil, haciendo una petición pública de trabajo como una empleada cualquiera. Obtiene éxitos en *¿Qué fue de Baby Jane?* y *Canción de cuna para un cadáver,* ambas de Robert Aldrich. Pero sin recuperar el puesto de magnífica actriz que tan legítimamente ocupó durante muchos años.

FILMOGRAFÍA: 1931: *Bad Sister,* de Hobart Henley; *Seed (Semilla),* de John M. Stahl; *Waterloo Bridge (El puente de Waterloo),* de James Whale. 1932: *Way*

Back Home, de William A. Seiter; *The Menace (La estatua vengadora),* de Roy William Neil; *Hell's House (Casa correccional),* de Howard Higgin; *The Man Who Played God (La oculta providencia),* de John Adolfi; *So Big,* de William A. Wellman; *The Rich Are Always with Us,* de Alfred E. Green; *The Dark Horse,* de Alfred E. Green; *Cabin in the Cotton (Esclavos de la tierra),* de Michael Curtiz; *Three on a Match (Tres vidas de mujer),* de Mervyn Le Roy; *20 000 Years in Sing Sing (20 000 años en Sing Sing),* de Michael Curtiz. 1933: *Parachute Jumper (Los gánsters del aire),* de Alfred E. Green; *The Working Man (Se necesita un rival),* de John Adolfi; *Ex-Lady,* de Robert Florey; *Bureau of Missing Persons (Los desaparecidos),* de Roy del Ruth; *The Big Shakedown,* de John Francis Dillon. 1934: *Fashions of 1934 (El altar de la moda),* de William Dieterle; *Jimmy the Gent,* de Michael Curtiz; *Fog Over Frisco,* de William Dieterle; *House Wife (Una mujer de su casa),* de Alfred E. Green; *Of Human Bondage (Cautivo del deseo),* de John Cromwell; *Bordertown (Barreras infranqueables),* de Archie L. Mayo. 1935: *The Girl from Tenth Avenue,* de Alfred E. Green; *Front Page Woman (La que apostó su amor),* de Michael Curtiz; *Special Agent (Agente especial),* de William Keighley; *Dangerous (Peligrosa),* de Alfred E. Green. **OSCAR** (A. P.). 1936: *The Petrified Forest (El bosque petrificado),* de Archie L. Mayo; *The Golden Arrow,* de Alfred E. Green; *Satan Met a Lady,* de William Dieterle. 1937: *Marked Woman (La mujer marcada),* de Lloyd Bacon; *Kid Galahad (Kid Galahad),* de Michael Curtiz; *That Certain Woman,* de Edmund Goulding; *It's Love I'm After,* de Archie L. Mayo. 1938: *Jezabel (Jezabel),* de William Wyler. **OSCAR** (A. P.); *The Sisters (Las hermanas),* de Anatole Litvak. 1939: *Dark Victory (Amarga victoria),* de Edmund Goulding. **NOMINACIÓN** (A. P.); *Juarez (Juárez),* de William Dieterle; *The Old Maid (La solterona),* de Edmund Goulding; *The Private Lives of Elizabeth and Essex (La vida privada de Elizabeth y Essex),* de Michael Curtiz. 1940: *All This and Heaven Too (El cielo y tú),* de Anatole Litvak; *The Letter (La carta),* de William Wyler. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1941: *The Great Lie (La gran mentira),* de Edmund Goulding; *Shining Victory,* de Irving Raper; *The Bride Came COD,* de William Keighley; *The Little Foxes (La loba),* de William Wyler. **NOMINACIÓN** (A. P.); *The Man Who Came to Dinner (El hombre que vino a cenar),* de William Keighley. 1942: *In This Our Life (Como ella sola),* de John Huston; *Now Voyager (La extraña pasajera),* de Irving Rapper. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1943: *Watch on the Rhine,* de Herman Shulmin; *Old Acquaitance (Vieja amistad),* de Vincent Sherman; *Thank Your Lucky Stars,* de David Butler. 1944: *Mrs. Skeffington (El señor Skeffington),* de Vincent Sherman. **NOMINACIÓN** (A. P.); *Hollywood Canteen,* de Delmer Daves. 1945: *The Corn Is Green (El trigo está verde),* de Irving Rapper. 1946: *A Stolen Life (Una vida robada),* de Curtis Bernhardt; *Deception (Decepción),* de Irving Rapper. 1948: *Winter Meeting,* de Bretaigne

Windust; *June Bride (Novia de junio),* de Bretaigne Windust. 1949: *Beyond the Forest (Más allá del bosque),* de King Vidor. 1950: *Payment on Demand (La egoísta),* de Curtis Benrhardt; *All About Eve (Eva al desnudo),* de Joseph Leo Mankiewicz. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1951: *Another Man's Poison,* de Irving Rapper. 1952: *Phone Call from a Stranger (Llama un desconocido),* de Jean Negulesco. 1953: *The Star (La estrella),* de Stuart Heisler. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1955: *The Virgin Queen (El favorito de la reina),* de Henry Koster. 1956: *Storm Center,* de Daniel Taradash; *The Catered Affair (Banquete de bodas),* de Richard Brooks. 1959: *The Scapegoat (Donde el círculo termina),* de Robert Hamer; *John Paul Jones (El capitán Jones),* de John Farrow. 1961: *A Pockeftull of Miracles (Un gánster para un milagro),* de Frank Capra. 1962: *What Ever Happened to Baby Jane? (¿Qué fue de Baby Jane?),* de Robert Aldrich. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1963: *La Noia,* de Damiano Damiani. 1964: *Dead Ringer (Su propia víctima),* de Paul Henreid; *Where Love Has Gone (Adónde fue el amor),* de Edward Dmytryk; *Hush, Hush, Sweet Charlotte (Canción de cuna para un cadáver),* de Robert Aldrich. 1965: *The Nanny (A merced del odio),* de Seth Holt. 1967: *The Anniversary (El aniversario),* de Roy Ward Baker. 1969: *Connecting Rooms,* de Franklin Gollings. 1971: *Bunny O'Hare,* de Gerd Oswald. 1972: *Madame Sin (El mundo extraño de Madame Sin),* de David Greene; *The Judge and Jake Wyler,* de David Lowell Rich; *Le scopene scientifico (Sembrando ilusiones),* de Luigi Comencini. 1973: *Scream Pretty Peggy,* de Gordon Hessler. 1976: *Burnt Offerings (Pesadilla diabólica),* de Dan Curtis. 1978: *Return from Whit Mountain,* de John Hough; *Deaht on the Nile (Muerte en el Nilo),* de John Guillermin. 1979: *The Watcher in the Woods,* de John Hough. 1986: *The Whales of August (Las ballenas de agosto),* de Lindsay Anderson. 1989: *Wicked Stepmother (Mi madrastra es una bruja),* de Larry Cohen.

Marlene Dietrich

Maria Magdalena von Losch nació el 27 de diciembre de 1902 en Kuestrin, cerca de Weimar, Alemania. Murió el 6 de mayo de 1992 en París, Francia. Su padre, Eduard von Losch, era capitán de un aristocrático regimiento de húsares, y los primeros años de Marlene transcurrieron en distintas ciudades —Koenisberg, Danig, Brunswick, Stettin—, según los desplazamientos obligados por la carrera militar. Su padre murió en 1917 en el frente ruso, y la derrota de Alemania en aquella Primera Guerra Mundial ocasionó la ruina de la familia. Es la época de la pobreza nacional, de las revoluciones, de la loca inflación que llevó la moneda hasta su práctica anulación: los años negros de Alemania. La muchacha siempre mostró predilección por la música, vocación que estimulaba su abuelo; tocaba muy bien el piano y el violín, tenía ante sí una buena carrera de concertista. Su madre mantenía estrictamente, implacablemente, el espíritu prusiano, que para ella constituía la más alta virtud y una destacada condición social. La disciplina y el método que Marlene asimilaría desde su infancia y no habría de olvidar jamás.

Pero la gran catástrofe del país hizo abdicar a la familia de sus orgullos de clase, y Marlene debió ganarse la vida tocando el violín en teatros, cafés, acompañando películas mudas en los cines… Una lesión en la mano la obligó a renunciar a sus ambiciones musicales. Entonces pensó dedicarse al teatro, ingresó en la famosa escuela de Max Reinhardt e interpretó su primer papel teatral en 1922, en «Der grosse Bariton», con Albert Sassermann. Por aquella época hace pequeños papeles cinematográficos. Pasa a la revista musical, donde luce sus dotes de cantante y, sobre todo, su excepcional belleza. En este género obtiene su primer éxito estimable en «Es liegt in der Luftb», de Schiffer y Spoliansky (1923). El 17 de mayo de 1924 se casa con Rudolf Sieber, guionista, ayudante de dirección, promotor cinematográfico y cualquier otra actividad que en el mundo del cine puede adoptar un principiante modesto. El matrimonio tendrá, dos años después, su única hija, Maria. Entretanto, los papeles de sus películas tienen mayor importancia porque están a cargo de directores de renombre: *Manon Lescaut*, de Robinson; *La moderna Dubarry,* de Alexander Korda; *Flor de pasión,* de Kurt Bernhardt; *Hombres sin ley,* de Maurice Tourneur… En 1929 trabajaba en la revista musical «Zwei Krawatten» cuando Josef von Sternberg, que iba en busca de un actor, la descubrió para el film que venía a realizar en Alemania: *El ángel azul*. El éxito de aquella Lola-Lola, sus canciones y sus piernas perfectas en las medias negras dan la vuelta al mundo. Ha surgido Marlene Dietrich, la nueva vampiresa del cine.

En aquellos comienzos del cine sonoro, la gran batalla de Hollywood se centraba entre los dos grandes colosos de la producción: Metro Goldwyn Mayer y Paramount.

La primera tenía su máxima figura en Greta Garbo, la *vamp* consagrada, y la Paramount necesitaba la nueva vampiresa a quien imponer. Contrató a Sternberg y a la Dietrich, y el mundo entero se llenó con esta frase publicitaria: «¿Greta Garbo o Marlene Dietrich?». Se juega la carta decisiva al enfrentarse directamente con el ídolo y consigue imponerse. *Marruecos,* su primera película norteamericana, es una gran realización de Sternberg, al servicio sobre todo de Marlene Dietrich, y un éxito de la técnica de Hollywood para crear una figura. La Marlene Dietrich sensual, de belleza germana y formas redondeadas se transforma en manos de productores, maquilladores y modistos norteamericanos en una figura estilizada, de fina línea escultural, maravillosamente vestida, esculpida de nuevo para convertirla en esa belleza, un tanto *standard y* convencional, pero capaz de imponerse como ídolo de un culto pagano a todos los públicos de la tierra durante un número indefinido de años. Naturalmente, la mano directiva de Sternberg está presente aquí, porque Marlene Dietrich es su obra. *Fatalidad* revalida y aumenta todos los valores y éxitos obtenidos en un film verdaderamente de excepción. Después, *La venus rubia* constituye el remate final de su figura, que queda aquí perfectamente definida, para siempre, con una personalidad que no ha de variar apenas en adelante. *La venus rubia* es la justificación y explicación humanas de esta vampiresa que encarna Marlene Dietrich. *El cantar de los cantares,* de Robert Mamoulian, una buena película, es un intento de variación del personaje que no tendrá viabilidad. Vuelve a manos de Sternberg en *Capricho imperial,* pero sale definitivamente de sus manos para interpretar *El jardín de Alá,* de Richard Boleslawsky; *Deseo,* de Frank Borzage y Ernest Lubitsch, donde deriva hacia la comedia brillante; *La condesa Alejandra,* de Jacques Feyder, hecha en Inglaterra, que no aporta nada a su trayectoria; *Ángel,* otra vez con Lubitsch y bajo el signo total de éste. En realidad, la figura de Marlene se ha ido desdibujando a través de sus grandes películas. Los clásicos diez años de apogeo y de obra son desde *El ángel azul,* en 1929, hasta *Arizona,* en 1939. Cuando René Clair llega a Hollywood ponen en sus manos a Marlene Dietrich con la esperanza de volverla a lanzar, de repetir con un gran director europeo el milagro de Sternberg doce años antes. Pero el film de René Clair, bien logrado, no tiene éxito y la figura de Marlene, aquí revalorizada con gran acierto y gracia, se pierde para siempre. Las numerosas películas que interpreta posteriormente no tienen, en verdad, más importancia que mantener su nombre a lo largo de los años. Lo que siempre es un milagro profesional. Pero la obra central, capital, de Marlene Dietrich ha terminado.

Desde entonces, Marlene Dietrich, además de papeles más o menos importantes en una larga serie de películas, se consagró como una de las máximas estrellas de la canción. En 1942 visita los frentes aliados, durante dos años, para actuar ante las tropas. Es el gran ídolo de aquellos momentos y recibe en 1947 la medalla de la Libertad, máxima condecoración militar a una persona civil. Ha actuado en las cinematografías de distintos países y ha recorrido repetidamente el mundo entero con sus actuaciones en los escenarios de los grandes teatros y casinos mundiales. Su

belleza se mantiene a través de los años, y sabe mantenerla y hacerla valer en toda circunstancia. Cuando su hija Maria se casa y tiene tres hijos, Marlene lanza el eslogan de «La abuela más guapa del mundo». Si publica un libro con sus opiniones, constituye un éxito mundial, y si da consejos por televisión atrae millones de espectadores. Marlene Dietrich es ante todo una mujer encantadora, con una germánica voluntad de método, una diplomacia de gran político y una disciplina prusiana implacable para sí misma. Con todo ello está hecho su éxito y, sobre todo, el mantenimiento indefinido de ese éxito.

Conoce perfectamente la técnica cinematográfica que afecta a la actriz, sabe la iluminación que le conviene en cada caso y da órdenes a los electricistas para rectificar una luz. Jamás hace perder un minuto al realizador ni provoca un conflicto en la filmación. Dedica muchas horas diarias a la conservación de su belleza, con conocimiento y método. Si un fotógrafo, por extraordinario que sea, le hace retratos, ella indica los puntos que deben ser retocados. En los teatros donde va a actuar, marca en el suelo, como en una filmación, cada paso que dará en la representación, y se pasa días haciendo ensayar a los electricistas el manejo de las luces en cada uno de sus movimientos. Sus trajes son famosos por su originalidad y elegancia, pero los estudia durante meses y se los hace probar decenas de veces cada uno. Solamente hay un punto en el que nunca transigió: un film con Marlene Dietrich tiene que ser solamente un film de Marlene Dietrich. Cuando era protagonista absoluta, se entiende. Y un film con Marlene Dietrich obliga a que ella esté vestida siempre como Marlene Dietrich. Cuando el argumento no lo permite, pide sencillamente que se cambie, con tanta insistencia, método y seducción que siempre lo consigue. Feuder lo cuenta así: «Cuando no hay que llegar a tanto, ella discute, despliega una seducción sutil y una diplomacia paciente. Hace concesiones, hace protestas de su humildad y su obediencia, halaga muy hábilmente al director, elogiando sus escrúpulos de exactitud. Éste cree que ha ganado terreno, está persuadido de que la ha convencido, por ejemplo, de que al salir de cumplir una pena de veinte días de cárcel es necesario que la heroína esté menos ondulada y que su traje esté arrugado, al menos un poco. ¡Qué ilusión! Una vez el film está terminado, el director se ve obligado a comprobar que Marlene está vestida exactamente como ella ha querido. ¡Marlene Dietrich es tan encantadora!»

Este hecho concreto y tan femenino de la belleza y el vestuario revela claramente lo que Marlene Dietrich ha tratado de mantener en ella y en todos sus films: la figura creada un día por Josef von Sternberg, siempre vinculada a ese origen de cuyo abolengo no puede prescindirse sin correr el riesgo de desaparecer. Este tipo de vampiresa es obra de Sternberg, pero no es fácil determinar cuál es, y Marlene lo defiende encastillándose en unas líneas que no deben variar apenas a través de sus películas. Lo que vemos en las grandes películas de Marlene Dietrich, principalmente en las de Sternberg, es el final de la vida de una mujer cuyos antecedentes ignoramos: éste es su interés como mujer, como vampiresa. Su pedestal de ídolo. Así es en

Marruecos, esa ramera de la Legión, atracción de los hombres al borde del desierto; así es en esa otra cortesana de *Fatalidad,* que acaba en espía para servir a su patria con su belleza y atracción erótica. Pero en *La venus rubia,* por ejemplo, se presenta este origen real de la vampiresa: en este caso, un tanto vulgarmente, un drama de amor con un marido que se lleva a su hija. Pero aclara perfectamente el método de Sternberg para la creación de la figura: una vida rota, dramática, plena de ilusiones, desengaños y ambiciones la ha formado así. Y entonces el antecedente literario más inmediato de esa vampiresa Dietrich-Sternberg sería Madame Bovary, el personaje de Gustave Flaubert. Es la mujer que en una pequeña y sórdida aldea francesa quiere ser una heroína de Walter Scott, y busca desesperadamente en su pequeña vida real amores sobrehumanos y placeres imposibles. Como Don Quijote quiso ser caballero andante y salir por el mundo a enderezar entuertos e imponer la justicia y la razón. A Madame Bovary, el personaje, se le ha llamado «el Quijote del erotismo», que se suicida, aplastada por el ambiente, porque no tiene posibilidad ninguna esa personalidad que busca una vida legendaria. Pero pudo ser también la mujer que huye con alguno de sus amantes hacia aquel París que sueña; ser abandonada, tener otros, luchar, ascender, triunfar, caer… Y al fin, llegar un tipo humano que muy bien puede ser aquel que en 1930 Josef von Sternberg creó en Alemania sobre la belleza y la personalidad de Marlene Dietrich. El mantener esta figura y esta leyenda, el ser siempre esta vampiresa, a costa y a través de todo, ha sido la gran hazaña, el gran triunfo y el gran fracaso de Marlene Dietrich. Siempre será ella, Marlene Dietrich, con su leyenda, pero no fue una actriz capaz de evolucionar. Quizá comprendió, con un claro y agudo talento, que no podría ser otra cosa sino aquel mito femenino que Sternberg, el artista, creó para ella.

FILMOGRAFÍA: 1919: *Im Schatten des Glücks,* de Jacob Fleck y Luise Fleck. 1922: *So sind die Männer (El capricho de una dama),* de Georg Jacoby. 1923: *Tragödie der Liebe (Tragedias de amor),* de Joe May; *Der Mensch am Wege (Un hombre al borde del camino),* de William Dieterle; *Der Sprung ins Leben (Salto a la vida),* de Johannes Guter. 1925: *Die freudloise Gasse (Bajo la máscara del placer),* de G. W. Pabst. 1926: *Mannon Lescaut (Mannon Lescaut),* de Arthur Robinson; *Eine DuBarry von heute (La moderna DuBarry),* de Alexander Korda; *Kopf hoch, Charly! (¡Arriba la cabeza, Charlie!),* de Willi Wolff. 1927: *Der Juxbaron (El barón imaginario),* de Willi Wolff; *Sein größter Bluff / Der oder ich (El otro yo),* de Harry Piel; *Wenn ein weib den Weg verliert (Cuando una mujer pierde su camino),* de Gustav Uciky. 1928: *Prinzessin Olala (La condesita Mimí),* de Robert Land. 1929: *Ich küsse Ihre Hand, Madame (El favorito de las damas),* de Robert Land; *Die Frau, nach der man sich sehnt (Flor de pasión),* de Kurt Bernhardt; *Das Schiff der verlorenen Menschen (Hombres sin ley),* de Maurice Tourneur; *Gefahren der Brautzeit (Noches de amor),* de Fred Sauer. 1930: *Der*

blaue Angel (El ángel azul), de Josef von Sternberg; *Morocco (Marruecos),* de Josef von Sternberg. **Nominación** (A. P.). 1931: *Dishonored (Fatalidad),* de Josef von Sternberg. 1932: *Shanghai Express (El expreso de Shanghai),* de Josef von Sternberg; *Blonde Venus (La venus rubia),* de Josef von Sternberg. 1933: *Song of Songs (El cantar de los cantares),* de Rouben Mamoulian. 1934: *The Scarlet Empress (Capricho imperial),* de Josef von Sternberg. 1935: *The Devil Is a Woman (El diablo es una mujer),* de Josef von Sternberg. 1936: *Desire (Deseo),* de Frank Borzage; *The Garden of Allah (El jardín de Alá),* de Richard Boleslawski. 1937: *Knight Without Armour (La condesa Alexandra),* de Jacques Feyder; *Angel (Ángel),* de Ernst Lubitsch. 1939: *Destry Rides Again (Arizona),* de George Marshall. 1940: *Seven Sinners (Siete pecadores),* de Tay Garnett. 1941: *The Flame of New Orleans (La llama de Nueva Orleans),* de René Clair; *Manpower,* de Raoul Walsh. 1942: *The Lady is Willing (Capricho de mujer),* de Mitchell Leisen; *The Spoilers (Los usurpadores),* de Ray Enright; *Pittsburgh (Forja de corazones),* de Lewis Seiler. 1944: *Follow the Boys (Sueños de gloria),* de Edward Sutherland; *Kismet (El príncipe mendigo),* de William Dieterle. 1946: *Martin Roumagnac (La bella extranjera),* de Georges Lacombe. 1947: *Golden Earrings (En las rayas de la mano),* de Mitchell Leisen. 1948: *A Foreiggn Affair (Berlín Occidente),* de Billy Wilder. 1949: *Jigsaw,* de Fletcher Markle. 1950: *Stage Fright (Pánico en la escena),* de Alfred Hitchcock. 1951: *No Highway in the Sky (Momentos de peligro),* de Henry Koster. 1952: *Rancho Notorius (Encubridora),* de Fritz Lang. 1956: *Around the World in 80 Days (La vuelta al mundo en ochenta días),* de Michael Anderson. 1957: *The Monte Carlo Story (Gran mundo en Montecarlo),* de Samuel A. Taylor. 1958: *Witness for the Prosecution (Testigo de cargo),* de Billy Wilder; *Touch of Evil (Sed de mal),* de Orson Welles. 1961: *Judgement at Nuremberg (¿Vencedores o vencidos? / El juicio de Nuremberg),* de Stanley Kramer. 1964: *Paris When It Sizzles (Encuentro en París),* de Richard Quine. 1978: *Schöner gigolo-Armer gigolo (Gigoló),* de David Hemmings. 1984: *Marlene,* de Maximilian Schell (documental).

Alexander Dovchenko

LA TIERRA (Zemlia)

FICHA TÉCNICA: URSS: Visfku, 1930. *Argumento y dirección:* Alexander Dovchenko. *Fotografía:* Danilo Demutski. *Decorados:* Vasili Krichevski. *Música de acompañamiento:* L. Revutski. *Ayudante de dirección:* Yulia Sontzeva.

FICHA ARTÍSTICA: Stepan Chkourtat, Simein Svachenko, Ielena Maximova, Mila Nademski, Piotr Masoja, Yulia Solntbeva, I. Franko.

Toda la obra de Dovchenko pudo tener una enorme unidad, desde esta película hasta *El Desna encantado,* ya realizada por su viuda, Yulia Sontzeva, en 1964. Este ucraniano (nació en Sosniza el 1 de septiembre de 1894 y murió el 25 de noviembre de 1956 en Kiev), hijo de campesinos, luego pintor, caricaturista, poeta, no dejó nunca de ser un hijo de su tierra, de la tierra rusa en general, a la que buscó cantar en un gran poema lírico y épico. Quería compaginar ese sentido telúrico de labrador eterno con los nuevos ideales de renovación, introducidos en su país por la revolución soviética. Pero también fue uno de los grandes realizadores más postergados, coaccionados y perseguidos por unas variables directrices estatales. Era el gran poeta de la pantalla, y por ello fue la víctima más propiciatoria de la lucha entre lo que se dio en llamar los «prosistas contra los poetas», representantes los primeros del «realismo socialista», con intenciones didácticas de «héroe típico». Triunfaron aquéllos, desde arriba, y la obra de Dovchenko, prohibida muchas veces en sus mejores proyectos, es desigual, constreñida siempre por unas normas burocráticas. Suelen ser películas grandiosas, extraordinarios poemas, donde se aprecia constantemente lo que querían ser y no podían ser. *El arsenal* (1929) ya busca esa exaltación poética de la realidad inmediata de su país, que tanto le preocupaba en aquellos años: «Soy el caballero y el defensor de los problemas contemporáneos. No se hablará nunca bastante de nuestra vida de hoy». Y añadía: «Pero no tratemos el tema del hombre corriente como un tema corriente. Un film que no hace vibrar los sentimientos humanos es como un planeta sin atmósfera». Toda su concepción del cine está en estas frases.

Y *La tierra* es este poema exaltado, lírico, panteísta y místico del terruño natal. Es la época en que la colectivización de los campos constituía el problema y la batalla central del país. Así, pinta la lucha de los jóvenes campesinos por implantar los métodos de colectivización, contra la oposición de los *kulaks,* los aldeanos ricos y

tradicionales; tema semejante al de *La línea general,* de Eisenstein. Pero sobre esta actualidad y este problema, crea la gran visión del campo ucraniano, con sus girasoles —una de sus imágenes predilectas, casi simbólicas—, los enormes bueyes blancos y negros, tomados desde abajo, para marcar su pesadez y lentitud; la muerte del viejo campesino entre las manzanas, el idilio de los enamorados a la hora de la siesta en la época de la recolección; la danza del joven campesino en la noche, ebrio de una alegría biológica y cósmica; el entierro del joven asesinado, con sus siluetas sobre el cielo y sus figuritas marchando en el lomo del horizonte; el frenético correr del demente por los campos en flor… Todo está tratado con un sentido pictórico maravilloso, con una delectación por la imagen, que se torna tantas veces estática, incluso inmóvil, pero que por un juego del montaje acaba por dar a todo el film un ritmo justo, pausado, verdaderamente poético. Es la gran película del campo, de cualquier campo y cualquier campesino del mundo, con esos o con otros problemas, pero con la tierra debajo y el cielo encima. Sin embargo, ya en su aparición, la película fue atacada, sin comprender que era el germen maravilloso de un cine soviético de la tierra y el campesino, quizá de un cine rural para el mundo entero, que no se ha hecho apenas.

Carl Theodor Dreyer

Bajo toda clase de coacciones personales y directrices oficiales, Dovchenko no logra en el resto de su obra esa compenetración esencial entre el poema y el problema, entre la actualidad y la eternidad, que son el magnífico logro de este film. Desde su primera película importante, *Zvenigora* (1927), aún incipiente, el tema central de su obra es la transformación del hombre ruso por obra de las nuevas condiciones políticas del país, tratado generalmente con un cierto esquematismo explicativo, a base del héroe y el traidor. *Ivan* y *Aerograd* son eso, pero el primero contiene uno de lo más grandes poemas sobre la máquina que se han hecho, y el segundo la visión espléndida de la taiga siberiana, ambas concebidas con inmenso entusiasmo. *Shchors* es un buen film sobre la Primera Guerra Mundial en Ucrania, y *Ucrania en llamas* sobre la segunda, que le ocasionó acusaciones de derrotismo. *Michurin*, sobre el famoso botánico, fue modificada y maltrecha. *El Desna encantado,* cuyo guión ya no pudo realizar por sí mismo, quería ser la superación de *La tierra,* el eterno motivo de este poeta de la naturaleza y los hombres vistos como elementos centrales de ese universo panteísta. Nació el 2 de febrero de 1889 en Copenhague, Dinamarca. Murió en esa misma ciudad el 20 de marzo de 1968. Su padre era danés y su madre sueca, lo que hace de él un nórdico típico, como lo será también su extraordinaria producción artística. Queda huérfano de niño y es recogido por una familia que no le quiere. Una infancia desgraciada, en un medio hostil, que ha de decidir su psicología, su vida y, por tanto, su obra. Siempre será un solitario en su vida y en su arte, y también un gran rebelde.

Todo su afán es salir de su hogar y ganarse la vida: pianista en un café, funcionario municipal, empleado en diversos departamentos del Estado, en una compañía de electricidad… A los dieciocho años ingresó en la Great Northern Telegraph Co., con la esperanza de que lo enviasen al extranjero. Pero no lo consiguió y tampoco pudo soportar la rutina de un trabajo monótono, aunque fuese un empleo seguro. Lo deja y, completo autodidacta, se dedica al estudio de la historia y el arte, siguiendo cursos universitarios. Allí forma parte de la «Juventud Emancipada», agrupación estudiantil del Círculo de Estudiantes Universitarios, de tendencias políticas de izquierda. Por aquella época se dedica al periodismo en diarios de provincias y luego de la capital, principalmente como reportero deportivo; así fue como, en 1910, fue el único periodista que asistió al famoso vuelo de Robert Svedsen sobre el estrecho Sound. Con el seudónimo de Tommen hace una serie de retratos artísticos y literarios, de tendencia satírica, titulados «Héroes de nuestro tiempo». En 1912, como periodista, se relaciona con la mayor productora cinematográfica danesa, Nordisk Films, y se dedica a poner rótulos a las películas,

como un recurso puramente económico. Después arregla argumentos, recomienda novelas populares para la pantalla y acaba por abandonar el periodismo a cambio de aquella otra profesión más productiva. Aprende montaje y en 1916 se queda en la empresa como consultor técnico y artístico, título vago y amplio que le permite realizar un sólido aprendizaje. Sobre todo, se transforma en un verdadero cineasta y empieza a amar aquella profesión de la que no se separará nunca, a pesar de los largos vacíos de inactividad a los que se verá continuamente abocado.

Dirige su primera película en 1919 —estrenada en 1920—, un melodrama sobre un caso de conciencia: *El presidente*. Película del estilo declamatorio de los dramas del cine danés de la época, deja establecidos desde el primer momento los rasgos esenciales y los conceptos capitales que han de regir la obra de Dreyer: un gran sentido plástico, importancia de los decorados, predilección por el aire libre con un gran sentido de composición, montaje de extraordinaria precisión, un trabajo riguroso sobre el gesto de los actores, abundancia de primeros planos… Tiene un extraordinario manejo del tiempo, con el uso del *flash-back*, tan utilizado después. «Esta película, realizada en el momento de *La culpa ajena*, sobrepasa a Griffith en la novedad del estilo, por su fría perfección, pero no por la emoción» (Sadoul). Enseguida, emprende su primer film de grandes ambiciones, *Páginas del libro de Satán,* inspirado en *Intolerancia*, de Griffith, que en aquel tiempo constituyó la lección fundamental de cine en todo el mundo, pero sobre todo en los cines nórdico, germano y ruso. También la película consta de cuatro episodios que narran el camino de Satanás en el mundo: la Pasión de Jesucristo en Palestina, la Inquisición en España, la Revolución Francesa y «La Rosa Roja de Soumis», sobre la guerra civil en Finlandia contra los bolcheviques. «Era un estudio de la conciencia humana frente a los grandes interrogantes del Bien y del Mal: la falsedad del hombre, la tentación, la incesante mutación del rostro del Mal a través del tiempo y de los países» (Tino Ranieri). Éste es el valor fundamental de la segunda película de Dreyer: el abordar los grandes temas de tipo religioso y humano, de tradición medieval. Todo el cine nórdico, hasta Bergman, se mueve en esta línea central y Dreyer afianza así su obra en los cimientos más hondos y auténticos de su país.

Pero el cine danés está en pleno declive tras de haber sido uno de los más importantes del mundo. Dreyer viaja a Suecia para hacer un film en la productora Svensk Filmindustri sobre un cuento de Kristofer Janson: *La cuarta alianza de la dama Margarita* (*Prästänkan*, 1920). En un ambiente medieval narra la costumbre de un pueblo donde el nuevo cura estaba obligado a casarse con la viuda del anterior pastor fallecido. Dreyer hace un film satírico, incisivo, cruel y fantástico. Principalmente, dedica una atención escrupulosa, entusiasta y honda al rostro humano, como después lo hará Bergman. Nunca más abandonará Dreyer este motivo y tema capital de su obra: el hombre como máscara y como última expresión de lo inexpresable. También está aquí su preferencia por los viejos, pero ancianos verdaderos, sin la falsificación de maquillajes. La viuda del pastor es Hildrud

Carlberg, de ochenta años, sobre cuyo rostro senil hace Dreyer prodigios de plástica fotogénica. Toda una sátira feroz de la conducta humana brota de la figura de esta anciana obstinada en seguir viviendo el amor. *Ama a tu prójimo* está hecho en Berlín y relata las persecuciones racistas en la Rusia zarista de 1905 —la época de *El acorazado Potemkin*— contra los judíos. Conserva una gran veracidad porque los actores son auténticos habitantes del gueto berlinés. *Érase una vez…*, realizada en Copenhague, en medio de toda clase de dificultades, destaca sobre todo por un detallado estudio del rostro humano, que aquí Dreyer acaba por dominar. Pero estos dos últimos films son los más débiles de su obra.

Sus tres películas siguientes vienen a moverse, con variantes lógicas, en un mismo sector: el estudio de la condición humana. *Michael*, realizado en Berlín, bajo la producción del gran Eric Pommer, es un film de ambiente elegante, pasiones, bajezas, egoísmos… *El amor de la casa*, de nuevo en Dinamarca, aborda otro tema favorito del cine nórdico: los problemas familiares entre marido y mujer, sátira mordaz venida de sus recuerdos infantiles. Una vieja ama consigue dominar y domesticar al tiránico señor, engreído y egoísta, que humilla y sacrifica a su esposa. Film realista, en la línea del cine psicológico alemán de Murnau y de Czinner, con un estudio de caracteres extraordinario. *La novia de Glomdal* es una película menor, realizada directamente sobre un relato literario, filmando sin guión. Y todo este camino conduce a un punto cumbre y a un cruce sin igual en la historia del cine.

Continuando su vida errante de artífice medieval, Dreyer se va a Francia en 1927. Trata de hacer un film sobre «Tosca», sin lograrlo. Una empresa productora le da a elegir entre varias figuras históricas femeninas: Catalina de Médicis, María Antonieta y santa Juana de Arco. Dreyer prefiere a esta última, circunscribe el tema al episodio final del proceso de Ruán en 1431. El film es una de las cúspides verdaderamente genial en las postrimerías del cine mudo: *La pasión de Juana de Arco*. Por una absurda paradoja, tan frecuente en el cine, esta obra maestra, el más alto exponente de su carrera, significará para Dreyer la inseguridad y la falta de continuidad en su trabajo para el resto de su vida. El film es un fracaso comercial, tiene conflictos con la productora, rompe su contrato y, en busca de mayor libertad de artista, intenta su propia producción. Logra el apoyo financiero del joven holandés barón Nicolás de Gunzburg, y así puede tres años después realizar *Vampyr* o *La extraña aventura de David Gray*, película sonora en tres versiones: francesa, inglesa y alemana (1930-31). Se basa en una novela de Sheridan Le Fanu, donde se combinan las leyendas nórdicas de los vampiros con las inglesas de los fantasmas y los caserones misteriosos. La idea medieval vive en nuestros días con personajes actuales en un mundo irreal y sin tiempo, en el dominio del terror. Una extraordinaria fotografía de Rudolf Maté —que ya ha trabajado con él en *La pasión de Juana de Arco*— crea un clima visual de ensueño y de pesadilla, con paisajes nebulosos, vaporosos, y habitaciones imprecisas, sombrías. Dreyer trata el sonido en el umbral del cine sonoro como nadie hasta el momento. Hay largas perspectivas sonoras, ecos, resonancias, gritos y ruidos

inverosímiles y, sobre todo, grandes silencios, vehículo del misterio. Maneja constantemente el sonido como contrapunto y como equívoco: un toro da el grito de muerte y angustia que representa el alarido humano del terror. Todo se mueve en un sector indeterminado entre lo verídico y lo sobrenatural, con constantes equívocos de imagen: el campesino con su guadaña al hombro, que toca una campana, finge la muerte; o las sombras imprecisas que cruzan los campos en la noche, agitando las hierbas, como el viento o como los fantasmas. Hay una escena insuperable, el entierro visto por el propio muerto. Está dentro del ataúd, oye los martillazos del sepulturero que lo clava: sobre el cristal de la ventanita, frente a la cara del cadáver, la vieja pone un cabo de vela, cuya cera gotea sobre el cristal; pasan los árboles, bamboleantes, el cielo alto en el camino del cementerio al que le conducen. Jamás el cine había llegado a este lento destilar de lo pavoroso y lo terrible. La película es un terrible fracaso comercial y Dreyer estará once años sin hacer otro film.

Al volver a su país, este visionario del horror, fatigado y deprimido, pasa una temporada en una casa de salud. Después vuelve al periodismo, donde hace crítica de cine y también crónicas judiciales, porque le atraen las cuestiones psíquicas extraordinarias. En aquella época escribe un libro, «Sobre el estilo del film» («Lidt om filmstil»), que no publicará hasta 1943. Se va a Inglaterra para incorporarse al grupo de documentalistas de Grierson, refugio artístico para idealistas cinematográficos. Pero el realismo social de Grierson es la antítesis de los conceptos de Dreyer, y no logra acomodarse a aquella escuela del verismo actual y operante. En 1934 le proponen realizar una película en Alemania, pero lo rechaza porque no quiere trabajar en un país antisemita. Con el periodista italiano Quadrone recorre África del Norte para documentar una película sobre un hombre blanco aislado en el ambiente africano, pero no logra organizarla.

Dinamarca cuenta con una interesante producción de documentales de tipo educativo y social, realizados o apoyados por el Estado. El jefe de esta organización trata de hacerle volver al cine y le encarga algunas de estas películas cortas. Pero sólo hace una, *Moderhjaelpen*, sobre el problema de las madres jóvenes. Dreyer no se siente cómodo en su país, sin embargo, en 1943 realiza en Dinamarca otra gran obra maestra: *Dies Irae (Vredens dag)*. Historia terrible y misteriosa situada en el siglo XVII, cuando las ciencias ocultas, que han actuado durante milenios, degeneran en los últimos casos de brujería, en aquel mundo en plena transición hacia la ciencia y la razón. Un viejo pastor protestante ha salvado de la hoguera a una vieja acusada de brujería, y se casa con su hija, mucho más joven que él. Son felices, pero la bruja de la aldea, que va a ser apresada, se oculta en la iglesia, va al encuentro de la joven y le revela que los poderes sobrenaturales de su madre, ya muerta, no deben perderse y que ella los ha de heredar. La vieja bruja es torturada, confiesa sus poderes demoníacoas y es condenada a morir en la hoguera. Es la escena cumbre del film, donde los aullidos de terror y dolor de la vieja son ahogados por un coro de niños que cantan el Dies Irae. Pero el hijo del pastor, habido en su primer matrimonio, vuelve a

la casa y se enamora de su madrastra. La muchacha, a la que la bruja ha transmitido sus poderes, había deseado que el joven volviera, y ha vuelto. La joven esposa desea que su anciano marido muera, y así sucede. Acaba por creer en sus poderes mágicos, su amante la abandona, espantado, la madre del pastor la acusa de brujería ante el cadáver de su marido y la muchacha confiesa. Como siempre, Dreyer apunta aquí contra la intolerancia y el fanatismo, contra los misterios del alma humana en definitiva. Obra magistral, donde la imagen y el sonido cobran nuevas perspectivas y posibilidades.

Al año siguiente Dreyer logra realizar el viejo deseo y hacer una película con sólo dos personajes, *Dos seres*, realizada en Suecia y que nunca se proyectó en Dinamarca. Fue un fracaso completo. Estuvo cinco días en cartel y la crítica se ensañó con ella. Vuelve a la inactividad, proyecta una película sobre María Estuardo para realizar en Inglaterra, pero nada le hace abdicar de su fiera independencia: al no obtener garantías de libertad absoluta, rechaza el contrato. Vuelve a emprender la realización de cortometrajes para el Estado, unas veces para consumo interno y otras para la exportación. Hay uno que conviene destacar, *De naede faergen*, 1948, sobre la prevención de accidentes de circulación en las carreteras. Este asunto, estrictamente moderno y actual, está tratado de una manera sobrenatural y fantástica. Un matrimonio viaja por la carretera a gran velocidad, para alcanzar el *ferry* y atravesar los estrechos daneses. Ante ellos marcha otro coche de aspecto extraño, que les impide el paso obstinadamente con maniobras imprevistas. Los automovilistas se empeñan el forzar el paso y la marcha, pero aquel vehículo está siempre delante de ellos. Va conducido por la muerte, y lo que transporta el *ferry* son los ataúdes de los dos automovilistas.

Proyecta y trabaja mucho en el argumento que sueña desde hace tiempo: la vida de Cristo en los lugares reales de Palestina, con actores judíos buscados en el país y filmada en color. Trata reiteradamente con empresas norteamericanas e inglesas para montar una coproducción, que no llega a realizarse. En aquellos momentos de reconstrucciones históricas, casi siempre vacías, este proyecto no se abre camino. Y por último, en 1955, presenta *La palabra (Ordet)*, sobre el drama místico de Kaj Munk, que ya había realizado Gustav Molander en 1943. Película estática, de composición admirable y poderoso aliento siempre contenido. Unos campesinos puritanos, intransigentes de vanos dogmatismos, la esposa que muere de parto, el dolor de la familia, que piensa por qué no ha muerto el pobre loco que se cree Jesucristo… Sólo éste tiene la fe primigenia, íntegra y sin dudas. Es el único que se atreve a pedir a Dios que resucite a la muerta, y el milagro se hace. Película estremecedora, inusitada, obra maestra de un cine al margen de nuestra época, que obtuvo el León de Oro en el festival de Venecia de 1955, donde se le rinde un gran homenaje al realizador. *Gertrud* será su último film, drama psicológico, intimista, gran retrato de la figura femenina, con un tratamiento donde se alían su estilo más clásico con el del momento. Muere cuando está preparando su soñado film sobre la

vida de Cristo.

Carl T. Dreyer es un realizador secreto, un artista de las catacumbas. Sus películas tienen escaso éxito, apenas son vistas por los grandes públicos, y su obra, muy reducida, se jalona a lo largo de cincuenta años de profesión cinematográfica, como otro genial y rebelde creador: Robert Flaherty. De muchas de sus películas apenas existen copias, y otras se dieron por perdidas durante mucho tiempo. Pero esta obra de rumbos subterráneos ha influido decisiva y magistralmente sobre otros cineastas de mayor público y éxito que han impuesto esos hallazgos e innovaciones en el cine mundial. Por ejemplo, *Vampyr,* de Dreyer, es una de las películas que está más presente, a través de una lógica transformación, en *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. Es uno de los grandes creadores del cine, que sólo actúa indirectamente, a través de sus seguidores y de públicos minoritarios.

Como gran artesano del cine lo hizo todo con una minuciosidad y pasión de fanático: escribe sus guiones, se ocupa personalmente de los decorados como un elemento primordial de sus películas; dedica largas búsquedas a los accesorios, muebles y detalles que han de crear el ambiente; elige a los actores buscando a los que encajen en el papel ya concebido por sus facultades o por su edad, prescindiendo con frecuencia de su profesionalidad; los dirige implacablemente, en profundidad, pero sin hacerlos ensayar ni repetir ante las cámaras, para no forzar la manifestación espontánea de su vida interior; dirige la iluminación de las escenas, que considera primordial siempre; hace el montaje, improvisando según la inspiración que se sugieren los trozos de película que tiene entre las manos. Ha aprendido de Griffith y Eisenstein y, naturalmente, de los tradicionales maestros del cine nórdico, como Sjöström y Stiller. Pero ha devuelto esta lección a todo el cine nórdico, principalmente a Bergman, al cine alemán, al ruso, al mundial, en cuanto una película se acerca a esos sectores del arte en los que Dreyer es el supremo maestro. De Dreyer han surgido, o por sus películas se han impuesto, los decorados de cuatro paredes donde la mirada de la cámara rebota en busca del rostro de los personajes y de los detalles del ambiente; las habitaciones con techo, porque *Vampyr* fue hecho en viejas casas verdaderas y abandonadas, techos que dan un toque encerrado y resonante; ese ambiente tenso y pesado, asfixiante, lento, donde todo cobra otra dimensión extraña; esos diálogos o sonidos bajos, susurrados o sugeridos, que de pronto corta un alarido o un estallido; ese montaje contradictorio, que no es lento en sí, pero que sirve a una acción de ritmo pausado, solemne, hasta el borde de lo monumental… Toda una escuela de cine está en Dreyer y se toma con frecuencia de su obra.

Si Dreyer hubiera vivido hace quinientos años, en la época de las grandes catedrales, hubiera sido el creador de un orbe fantástico, un compañero de El Bosco, del que merece ser contemporáneo. Pero desde entonces, la vida, la historia y el arte han seguido el camino de la realidad cada vez más objetiva y verídica que ha devorado la otra realidad interna, la que está al otro lado del espíritu del hombre. Y los hombres, artistas o no, han renunciado a ese mundo de mitos y quimeras en favor

de una realidad objetiva que impone totalmente sus leyes. Pero Dreyer no: ha pactado. Y muestra la acción de esa realidad subjetiva, fantasmagórica, a veces sobrenatural, sobre la dura realidad externa y objetiva del mundo que nos rodea. Sus films son psíquicos y con frecuencia psicopáticos. Ha dicho: «El artista debe describir la vida interior, no la exterior. La facultad de abstraer es esencial a toda creación artística. La abstracción permite al realizador franquear los obstáculos que el naturalismo le impone. Permite a sus films ser no solamente visuales, sino espirituales». Lo que Dreyer hace y lo que le importa es el impacto de ese mundo espiritual, interior, sobre el otro mundo real y visible de fuera. Manifestar el poder de la otra realidad, la que está dentro de cada alma. Por aquí entronca con las películas terroristas alemanas, cuyo maestro fue Fritz Lang, y con las terroríficas, cuyo maestro fue Murnau. Por eso con tanta frecuencia las escenas cumbres de Dreyer son un monumento al horror, de una crueldad fría y lúcida, verdaderamente espantosa. Toda la fuerza de sus personajes es anímica, viene del otro lado del alma y penetra en el mundo y en los hombres con la callada, furiosa e incontenible fuerza de unas raíces sedientas. Y esa fuerza cambia, crea, destruye el mundo, los hombres, las cosas, las ideas. Viene de allá lejos, de las infinitas, oscuras perspectivas del otro lado del espíritu humano, y allí es donde Dreyer encuentra su verdadero universo. En otro tiempo, en los años de la Edad Media a la que su espíritu en verdad pertenece, no hubiera salido de ese universo. Pero ahora lo lanza contra la realidad más verídica, tangible y visible, para doblegarla. Ésta es la esencia de su obra y de su concepción artística. Como en Bergman, aunque en una dirección distinta y propia.

Por eso su estilo es un expresionismo montado sobre el realismo. La realidad de fuera sólo le interesa como motivo, y por eso sus decorados suelen ser casi siempre lisos, desnudos, con pocos muebles y el menor número posible de personas, que vienen a formar parte de ese decorado. La forma plástica de Dreyer es expresionista, pero sometida a los cánones del realismo, que no permite la deformación al estilo de *El gabinete del doctor Caligari*. El ángulo y la luz son sus únicos instrumentos para doblegar la realidad externa a esa otra realidad psíquica, casi siempre en delirio. Y su forma temporal es un estatismo rítmico, insistente, monocorde, que la mirada superficial y apresurada califica de lentitud. Pero es que ésta es la forma, el ritmo y la cadencia de la angustia, valor central y constante de la obra de Dreyer, que no podría ser expresada de otra forma.

Siempre la angustia, en torno y en función de la cual viven todos los demás factores de sus films; la angustia del miedo, de la muerte, del odio, del misterio, del amor, de la vida. Esta angustia nace del afán de traducir en el hombre lo que tiene enfrente a lo que tiene dentro, de pasar de una realidad a otra. En los personajes y en las situaciones de Dreyer apenas es posible, porque es pasar del mundo de lo sobrenatural al mundo de lo real. Todo el universo de Dreyer es un mundo fronterizo entre ambos, entre el más allá del espíritu y el más acá de la vida diaria. Por eso es el gran cantor, el gran poeta, el gran dramaturgo de la angustia humana en sus máximas

cumbres de desesperación y delirio. Por eso es el gran solitario del cine, que sin embargo tiene la mayor influencia sobre todo el arte cinematográfico moderno, tras del que se halla, más o menos lejana, la tremenda noción de la angustia de vivir.

LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO (La passion et la mort de Jeanne d'Arc)

FICHA TÉCNICA: Francia: Société Générale des Films, 1927-1928. *Argumento:* del libro de Joseph Delteil, y los textos del proceso conservados en la Cámara de los Diputados de París. *Dirección:* Carl Theodor Dreyer. *Guión:* Carl Th. Dreyer y Joseph Delteil. *Ayudante de dirección:* Rolf Holm, Dr. Martroff y Paul Le Cour. *Consejero histórico:* Pierre Champion. *Fotografía:* Rudolph Maté. *Decorador:* Jean Victor-Hugo y Hermann Warm. *Figurines:* Valentine Victor-Hugo. *Sonorización:* en el año 1952, bajo la dirección de Lo Duca. *Fondo musical:* Juan Sebastián Bach, Albinoni y Sanmartini, Germiniani y Vivaldi, Torelli y la partitura inédita de Scarlati para «La pasión según San Juan». *Dirección musical:* Jean Vitold.

FICHA ARTÍSTICA: Maria Falconetti (Jeanne), Eugène Sylvain (obispo Cauchon), Maurice Schutz (P. Loyseleur), Ravet (Jean Beaupère), André Berley (Jean d'Estivet), Antonin Artaud (Massieu), Michel Simon (Jean Lamaitre), Jen d'Yd (Guillaume Evrard), A. Lurville, Jacques Arnna, Mihalesco, R. Narlay, Paul Jorge, Henry Maillard, Jean Aymé, L. Larive, Henry Gaultier (los jueces).

El tema de la vida y muerte de Juana de Arco tiene toda clase de facetas atractivas para el arte, y concretamente para el cine. Situado en las postrimerías de la Edad Media, mundo de guerra sin tregua, relata la lucha por la corona francesa entre Enrique VI de Inglaterra y Carlos VII de Francia; la reconstrucción histórica más brillante se ofrece aquí. La situación del país era tan desastrosa que se había abierto paso, en la fe popular, la creencia en una intervención sobrenatural salvadora. Juana de Arco vino a encarnar esta esperanza sobrenatural. Una comisión de teólogos franceses, de Carlos VII, declaró que las visiones y voces oídas por la doncella podían considerarse de origen divino, y el pueblo la aclamó como redentora de Francia. Es la mujer-soldado, que lleva a cabo hazañas inesperadas, frente a la apatía y la ineficacia de los nobles y guerreros profesionales, azotados por las derrotas, y en poco más de dos meses consigue la coronación del nuevo rey de Francia en la catedral de Reims. Capturada en 1430, es vendida a los ingleses por el partido

borgoñón por diez mil francos en oro. Entregada al obispo Pierre Cauchon, partidario de los ingleses, y a una comisión de teólogos de La Sorbona, se inicia su proceso, que dura cinco meses (9 de enero al 30 de mayo de 1431). Y declarada «herética, relapsa, apóstata, idólatra», es quemada viva el 30 de mayo de 1431, en la plaza del mercado de Ruán. Su rey anula el proceso y desde 1869 a 1920 marcha lentamente la causa religiosa que la lleva a la canonización: es la Santa. En 1923, la República Francesa instituye una fiesta nacional en su honor, como patrona de las Galias: es la heroína y la nueva fundadora de Francia. Es también un tipo humano extraordinario: la campesina analfabeta que a los veintisiete años es capitana de los ejércitos franceses. Todos estos aspectos de la vida de Juana de Arco han fascinado a los artistas, a los historiadores y a los hombres del cine, desde su aparición. Por eso, se han hecho diecisiete películas sobre el tema, desde 1898 hasta 1962. Méliès ya hace su Juana de Arco en 1900, los italianos en 1913, con Maria Jacobini, y De Mille en 1916, con Geraldine Farrar. Se hace la reconstrucción histórica por sí misma en *La maravillosa vida de Juana de* Arco (*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, 1927), de Marc de Gastyne, inmediatamente anterior a la de Dreyer; con intención política contra los franceses, realizada por el alemán Gustav Uciky (1935). Sobre todo, ha atraído irresistiblemente a las actrices: Ingrid Bergman en 1948, Michéle Morgan en 1953, otra vez Ingrid Bergman bajo la dirección de Rossellini en 1954. Aún Otto Preminger realiza una versión en 1957, y Robert Bresson su *Proceso de Juana de Arco* en 1962, directamente inspirado en el de Dreyer.

Algunos films de Dreyer han obtenido éxito en Francia, y una fuerte empresa —filial de la UFA alemana— le proporciona la oportunidad de hacer su Juana de Arco, por propia elección. Es el momento en que el cine francés está bajo la égida de Gance, que acaba de realizar su monumental *Napoleón,* cargado de grandilocuencia y aureolado de todos los patriotismos. Dreyer gastará casi siete millones de francos en la película, cifra de superproducción. Pero renuncia a todas las atracciones que el asunto le ofrece y marcha directa, audazmente, a la última esencia más pura del tema. Renuncia, en primer lugar, a toda contingencia temporal. Concentra el largo proceso en un solo día; mejor dicho, en un tiempo inexistente, abstracto, verdaderamente mítico y se lanza a buscar los grandes valores fundamentales a través de algo que le es dilecto y genuino: el espíritu humano. Pero visto, adivinado, rastreado, analizado a través de los rostros de los hombres. Emplea por primera vez, para interiores, la película pancromática, que le evita el maquillaje mistificador, y el gran operador Rudolph Maté obtiene una fotografía prodigiosa. Aproximadamente la mitad de la película está realizada en primeros planos, en grandes planos, sobre todo de las caras, que adquieren así en la pantalla un aumento de treinta veces. El film es un desfile de rostros en macrocinematografía, donde se hipertrofia el menor detalle, el mínimo gesto, el rictus más sutil, el centelleo de una mirada, la sequedad de unos labios… Ópticamente, es la gran batalla de los rostros contra un rostro. De unos jueces dispuestos a toda trampa… contra el rostro de la doncella, de la Santa, toda

ingenuidad, sencillez, pureza, fe ciega en su creencia y en su Dios, incluso en los poderes de aquella misma Iglesia que la persigue y la condena. Toda esta hipertrofia de la realidad, este colosalismo del gesto humano llevado a sus últimos límites le sirven para relatar lo completamente opuesto. Dreyer parte desde dentro, desde una posición puramente ideal, mística, para utilizar lo de fuera, como simple vehículo. Se había documentado en el libro, recién aparecido, de Delteil, en los estudios eruditos del obispo Dubois, en los textos auténticos del proceso… Se ha traído al decorador expresionista Hermann Warm —uno de los decoradores de *El gabinete del doctor Caligari*— y lo ha reducido a la realización de fondos blancos, lisos, que apenas son nada. «Sobre todo, nada de rosetones, ni nada de gótico», había pedido Dreyer, afrontando el anacronismo. Porque todo lo va a reducir a ese combate de rostros, que es una batalla de almas, que es su eterno tema de la intransigencia, el fanatismo, la venalidad, el oportunismo contra la sinceridad, la pureza, la fe íntegra… Solamente con el desfile inicial de las caras de los jueces, que susurran palabras que no tienen texto, porque no tienen importancia, Dreyer crea de pronto todo el ambiente y el clima de aquella época; el interior, el espiritual, no el de las catedrales y los rosetones. Porque lo que Dreyer busca y halla en este film son valores puros: la fe íntegra y originaria, en el orden sobrenatural; la angustia, ese horrible cerco del alma, en lo humano. La película es el tremendo poema de la angustia.

Toda la técnica de Dreyer, en esta película, está dirigida a lograr estos valores puros, desdeñando el brillante asunto. Es la cumbre de la fotogenia, ese elemento cinematográfico supremo, hasta la imposición del montaje y su teorización por los cineastas soviéticos. Dreyer acaba de ver *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, con inmenso deslumbramiento, pero siguió su propio camino, afincado en el valor estricto de la imagen. Nunca las imágenes cinematográficas han revelado, desde su simple realidad, una serie de trasfondos tan poderosos, estremecedores, hondos y sutiles. Puede decirse, realmente, que el cine mudo acaba aquí. Juega los planos con estrictos movimientos de cámara, apenas perceptibles, pero completamente operantes sobre la impresión del espectador. «Alrededor de estas cabezas, Dreyer no se cansa nunca de dibujar, con los más incesantes movimientos de cámara, un arabesco constante y esencial» (Roberto Paolella). Acaba por conseguir la ecuación visual perfecta, plena, rotunda. Todo es una infinita contención, concentración de valores puros, expresados a través de ese tema que es el gesto humano. La gran transposición cinematográfica, bien moderna por cierto. En ese alucinante aquelarre del rostro humano destaca formidable el de Maria Falconetti (1901-1947), una actriz que ni antes ni después alcanzará semejante cúspide de interpretación magistral, sometida a la torturante dirección de Dreyer. Cada plano y momento del film es una perfecta obra magistral, como la película misma. Incluso el final de la revuelta del pueblo contra los ingleses, que le fue impuesta por la productora, es un producto de simplificación y de eficacia, son efectismos. En todo momento, Dreyer renuncia aquí a todo, para conseguirlo todo.

Serguei Mijailovich Eisenstein

En aquel cine hiperbólico, narrativo y patriótico que reinaba en Francia la película fue un gran fracaso. Levantó protestas en los medios eclesiásticos y el obispo de París exigió el corte de algunos planos. Se consideró durante mucho tiempo como un film perdido, de esos que las empresas no se dignan conservar y mueren ignorados bajo el polvo de sus archivos. En Europa sólo existía una copia en Milán, del crítico Pasinetti, que pasó a la Cinemateca Italiana. En Buenos Aires existía otra, celosamente conservada por el crítico y realizador León Klimowsky para su sala especializada Cien Arte, que es la que yo he visto frecuentemente. Se supuso que el negativo había sido destruido en el incendio de los laboratorios Eclair, en 1937, pero fueron descubiertos en 1952 por Lo Duca, y sonorizada en una versión que no fue del agrado de Dreyer. Y así existe hoy esta obra maestra sin par, suprema expresión del arte cinematográfico, eterna maravilla del cine.

FILMOGRAFÍA: *El presidente* o *El presidente del jurado (Praesidenten),* 1919; *Páginas del libro de Satán (Blade of Satan bog),* 1920-21; *La cuarta alianza de la dama Margarita (Prästänkan),* 1920; *Ama a tu prójimo (Elsker hverandre* o *Die Gezeichneren),* 1921-22; *Érase una vez… (Der var engang),* 1922; *Michael (Mikael),* 1924; *El amo de la casa (Du skal aere din hustru),* 1925; *La novia de Glomdal (Glomdals bruden),* 1925-26; *La pasión de Juana de Arco (La passion et la mort de Jean d'Arc),* 1927-28; *Vampyr* o *La extraña aventura de David Gray* o *La bruja vampiro,* 1931; *Dies Irae (Vredens dag),* 1931; Dos *seres (Ara manniskor),* 1944; *Landsbykirken,* 1947; *Alcanzando el ferryboat (De naede faergen),* 1948; *Et slot let slot,* 1948; *Thorvaldsen,* 1949; *Storstromsbroen,* 1950; *La palabra (Ordet),* 1954; *Gertrud,* 1964.

Nació el 22 de enero de 1898 en Riga, Letonia. Murió el 11 de febrero de 1948 en Moscú, Rusia. Nace en una familia de la burguesía zarista, acomodada, distinguida y culta. Su padre, Mijail, era un judío de origen alemán cuya familia se había convertido al cristianismo bajo las leyes represivas antisemitas. Ingeniero civil, trabajaba en las construcciones del puerto de Riga. Su madre, Julia, eslava, era una dama distinguida, aficionada a la vida social, muy apegada a las rígidas tradiciones rusas, pero igualmente propicia a los influjos del mundo occidental. La división entre eslavismo y occidentalismo —problema ruso y de todo país aislacionista— que domina en aquel hogar marca la personalidad del niño y será una de las determinantes

de su vida. Lo educa una niñera muy religiosa, que despierta en él apasionados fervores místicos a través del deslumbramiento estético de la gran liturgia rusa. La Virgen con el niño en los brazos le fascina y conmueve, con la aguda y confusa emoción del amor maternal que le falta. Porque las desavenencias entre los padres son constantes, hasta llegar a separarse repetidas veces. Y en la personalidad de este niño, con la hipersensibilidad enfermiza del genio, se empiezan a generar complicaciones eróticas, enmarañadas y oscuras. Quizá la clave de esta figura enigmática sea el conflicto constante entre un intelectualismo racionalista exacerbado, en el que confía, contra las corrientes instintivas, ciegas e incontrolables de su espíritu subterráneo y dostoievskiano, a las que teme entregarse.

En 1905, Rusia pierde la guerra contra el Japón, lo que constituye la gran sorpresa del mundo. Estallan motines en toda Rusia, entre ellos el del acorazado Potemkin. Sus padres se separan y la madre se va a San Petersburgo con su hijo. En la capital del imperio le fascina, sobre todo, la suntuosa y barroca arquitectura del Palacio de Invierno. No puede imaginar que en aquel trono, que domina la sexta parte del mundo con seculares poderes absolutos, se ha de sentar él mismo, como desdeñosa broma —durante la filmación de *Octubre*—, y que esa fotografía será más célebre y difundida que la del zar de todas las Rusias. Este hecho sintetiza la fuerza inmensa que cambia el rumbo de la historia y que, por tanto, cruzará decisiva y fundamental por su vida y su obra. En 1910 su madre abandona el hogar y se va a vivir a París. Es un golpe terrible para el niño; tiene una gran crisis religiosa, que más tarde cambiará de signo como una de las líneas más acusadas de su ideología. Se torna tan agresivo contra su padre que éste le envía a Riga con unas hermanas de su madre, a las que detesta. Y el muchacho de doce años se encuentra solo, en un mundo en crisis total.

La guerra mundial de 1914 le lleva de nuevo a San Petersburgo con su padre, que quiere que estudie ingeniería, y comienza la carrera. Pero lo que le atrae es el dibujo y, tras una pugna más con su padre, logra la transacción de estudiar arquitectura. En esta adolescencia, inquieta y dolorosa, en Riga y en San Petersburgo hace una serie de descubrimientos importantes para su formación. El circo, con sus payasos y acróbatas, es la revelación de un mundo nuevo, libre, rítmico, exacto y bufonesco; de ahí partirá un día hacia su arte. Leonardo da Vinci, el gran genio del Renacimiento, personificación de todos los conocimientos de una época, será el ídolo de su inteligencia humanística, que pugna por abarcarlo todo. Y por un estudio psicoanalítico de Leonardo descubre a Freud y ese nuevo universo del espíritu humano; piensa ir a Viena y convertirse en su discípulo, pero la marcha de la historia le llevará por otro camino. «Los nibelungos», la tragedia de Hebbel, le muestra un mundo mitológico, legendario y, sobre todo, el poder expresivo del hecho simbólico. Lo ve en aquel teatro Bolshoi, pleno de deslumbrante público de la alta sociedad zarista, donde un día se estrenará su *Acorazado Potemkin,* ante otro público bien opuesto. La historia y la sociedad estarán siempre frente a Eisenstein, para bien y para mal. Y todos estos elementos van a encontrar, años después, un extraño

aglutinante, verdaderamente inesperado, que ha de organizarlos en su complejo y extraordinario sistema artístico.

La revolución estaba en marcha. La guerra mundial se había estabilizado: no había salidas bélicas y se buscaban en la política. El descontento subía desde el pueblo hasta el trono. El último día de 1916 fue asesinado el monje Rasputín, que dominaba la corte por medio de la zarina. En febrero de 1917 se inician las revueltas callejeras por falta de aprovisionamientos, se sublevan las tropas e invaden el palacio de Táurida. El 16 de marzo el zar debe abdicar en su hermano, que dimite al día siguiente en un gobierno provisional. Los alemanes han facilitado a Lenin, exiliado en Suiza, los medios de llegar a Rusia, en el famoso vagón precintado, para provocar la revolución y terminar la guerra. Se suceden los motines y asaltos. El 17 de octubre se proclama la República, y el 26 de octubre en el calendario ruso (7 de noviembre en el occidental) comienza la revolución bolchevique: «Los diez días que conmovieron al mundo», según el título del norteamericano John Reed, reportero de los sucesos. Es la revolución más grande de la historia, con la francesa de 1789. Después, la paz separada con los imperios centrales, la guerra civil entre los ejércitos blanco y rojo, la intervención de los ejércitos extranjeros para dominar la revolución, el hambre, las matanzas, el caos… del que va surgiendo la otra Rusia.

En esta tremenda conflagración social se encuentra inmerso, perdido, solo, aquel muchacho de diecinueve años. Su padre se ha pasado a los ejércitos blancos, y la derrota le llevará a Alemania. Eisenstein no verá a sus padres hasta muchos años después. Vive aquellos acontecimientos más bien como espectador, pero con un enorme interés. Siempre estará entre las exigencias de su intelecto y la atracción de la realidad. Allí descubre otro de los elementos fundamentales de su obra: las masas como ser vivo, las multitudes en acción, con todas las reacciones de los hombres que las forman, más otra diferente y por encima. «El todo no es la suma de las partes, sino su producto», pensará después. Las masas como personaje y lo social como conflicto: éste es su hallazgo decisivo. En 1918 los estudiantes se enrolan en el ejército rojo y Eisenstein es destinado a diversos frentes, como pintor de carteles y autor de frases de propaganda. En 1920 está en Minsk, donde conoce a un instructor japonés. Eisenstein tenía una enorme facilidad para los idiomas —hablaba varios— y se apasiona entonces por los ideogramas y jeroglíficos japoneses. También por el tradicional teatro kabuki, que viene a ser su traslación al plano artístico. El ejército rojo derrota en todos los frentes a los ejércitos blancos y los de intervención extranjera; la guerra puede darse por terminada. Los estudiantes son desmovilizados y el Estado les ofrece la enseñanza gratuita en la universidad que elijan. Eisenstein va a Moscú para seguir sus estudios de japonés. Y éste es el último elemento fundamental de su formación artística en torno al que cristalizan todos los demás, encontrados o buscados a través de esa educación personal tan extraordinariamente dura y dramática. Lo que comienza ahora es su carrera de gran artista, de creador genial del nuevo arte del cine.

S. M. Eisenstein es, ante todo y sobre todo, un teórico del cine que aplica sus

ideas y sistemas para hacer sus películas. Naturalmente, sus teorías cimentan sus films, y estas experiencias de realización que son siempre sus obras modifican y hacen evolucionar aquéllas, que a su vez siguen los rumbos marcados por sus nuevos conceptos y búsquedas. En ningún otro creador del cine se da esta total compenetración y acción recíproca de las ideas y las realizaciones como en Eisenstein. Por eso es el máximo intelectual del cine, y su más completo creador, en esa confluencia de la teoría y de la obra que la hace realidad. Ideas y películas que van a constituir la batalla de su vida, como en todo gran artista auténtico.

Por un amigo del colegio de Riga, Máximo Strauch, actor del Teatro del Pueblo («Proletkult»), consiguió entrar como decorador en esta organización. En aquel «gran experimento» político y social se intentaba también la renovación de las artes, a tenor de los hechos históricos que tenían lugar, sobre dos grandes tendencias, anteriores a la revolución: un realismo clásico, creador de personajes vivos y hechos verídicos, sostenido por Stanislavski, y un expresionismo luminoso, propugnado por Meyerhold en su «Estudio de ensayo», y por Evreinov en su «Espejo curvo». A esta última directriz respondía el Teatro del Pueblo y allí cabía todo: farsa, sátira, bufonería, acrobacias, canciones, parodias, marionetas, todas ellas acciones representativas para expresar ante todo una idea. Eisenstein dirige una serie de obras teatrales (1921-23) donde intenta todas las audacias: desde las escenas simultáneas, en «El mexicano», hasta la representación de «Máscaras de gas» en una fábrica auténtica, mezclando los actores con los obreros. También introduce un film en la representación teatral de «Un hombre sensato», de Ostrovski. Está intentando una nueva estructura teatral, libre, abierta y de contrastes, basada en la ideografía japonesa y en los principios del teatro kabuki. Y publica, en la revista «Lef» (mayo de 1923), su primer ensayo sobre el «montaje-atracción» en el teatro y en el cine: teoría central que ha de mover toda su obra.

En realidad, está ya fuera de los límites posibles del teatro y ha entrado en los del cine, que en aquellos momentos tiene iguales tendencias. Por un lado, las reminiscencias del viejo realismo dramático de Protozanov, Volkov, Chardin, Turjavsky… que habían hecho el mejor cine ruso de la época zarista, en la línea clásica del arte ruso; emigraron para formar en París el cine de los rusos blancos, de gran influjo en el cine francés. Por otro, el realismo documental de Dziga Vertov, con su «cine ojo», para quien el cine debe ser una especie de gran noticiario bajo el lema: «Lo que sucede y en el momento en que sucede». Nada de actores, nada de intriga, sino la realidad de los hechos y los hombres, tal cual es.

Por otro, esa forma de expresionismo ruso, grotesco y circense, que propugna la «Fábrica del Actor Excéntrico», FEKS, para cine y teatro, con los directores Kozintsev y Trauberg, extremo opuesto al documentalismo de Vertov. Y Lev Kulechov, el gran fundador de la cinematografía soviética, que dispone, con sus experimentos sobre la «geografía ideal del cine», los conceptos fundamentales del montaje. Acabará por imponerse la tendencia realista, transformación de esa gran

corriente del arte ruso tradicional. Eisenstein hace una síntesis completa de todo lo existente en aquel instante crucial, como trampolín para saltar hacia sus propias ideas innovadoras.

En 1924 ve la película de Griffith *Intolerancia* (1916), donde encuentra las bases para sus teorías del montaje, cuya génesis siente por todas partes. Es su gran film de consulta, que ve innumerables veces. Estos dos genios del cine se han encontrado para llevarlo por el camino del arte. En el mismo año entra en la productora Goskino, donde hace el montaje de la versión rusa del *Dr. Mabuse* de Fritz Lang, y su primera película, *La huelga,* sobre los episodios revolucionarios del año 1905. En ella están ya sus conceptos fundamentales, buscando una conjunción de efecto dramático y la dialéctica de las ideas. Ya está con él el operador de toda su obra, Eduard Tissé. Al año siguiente emprende la película que ha de situarle como uno de los más grandes maestros de la cinematografía: *El acorazado Potemkin*. Eisenstein tiene veintisiete años. La película va a crear verdaderamente el nuevo cine ruso y a abrir nuevos caminos al cine mundial. Conoce a Pera Fogelman, secretaria del Servicio Cinematográfico, que usa el nombre de Pera Anacheva: se casarán más tarde, casi en secreto. Eisenstein se ha convertido en una gran figura, a la vez gigantesca y peligrosa. Y esta doble característica le acompañará ya toda su vida, allí donde esté. Recibe invitaciones y ofertas de trabajo de personalidades y empresas de distintos países, sobre todo de Norteamérica, que no llegan a concretarse. En 1926 comienza una película sobre la agricultura soviética, *La línea general*. Pero, en 1927, debe interrumpirla, porque se le encarga oficialmente la realización de un film conmemorativo de la revolución, *Octubre*, que está terminado en julio de 1927. La lucha entre Trostki y Stalin incide sobre la obra, obligándole a suprimir las escenas referentes al primero, y la termina en 1928. Busca aquí la epopeya y el poema de aquellos hechos, iniciando una evolución hacia un realismo lírico. No tiene ya la continuidad implacable de *El acorazado Potemkin,* sino que comienza a ordenarse en grandes estampas, como cantos de romancero.

El conjunto es difuso, pero estas estampas son siempre grandiosas. La noche en que los revolucionarios aguardan, velando las armas para la lucha final; el episodio del puente levadizo, que separa a los dos ejércitos, izando a la muchacha muerta con su cabellera suelta en el vacío; el asalto al Palacio de Invierno, defendido por las amazonas de Kerenski… son grandes páginas imperecederas. Y terminada la película, prosigue *La línea general*, que —muy modificada— se llamará definitivamente en Rusia *Lo viejo y lo nuevo*. Es una de las obras maestras de Eisenstein, que aborda —como *La tierra,* de Dovchenko, entre otras— uno de los problemas capitales de su país en aquel momento: la colectivización y mecanización del campo, y la lucha contra los *kulaks,* los viejos propietarios. Se acentúa aquí esa ordenación por grandes frescos murales, ya iniciada en *Octubre,* que es una marcha del realizador hacia un sentido más amplio de sus concepciones. A veces es confusa, vacilante; a veces surge esa bufonería caricaturesca de sus experiencias teatrales, porque el humorismo ruso

ha de sostenerse siempre en esa línea; a veces, su sátira es elemental, como la dirigida contra los gruesos *kulaks,* o su apología ideológica es ingenua, aunque sea grandiosa, como en la escena final de los tractores sobre el campo. Pero tiene dos grandes secuencias fundamentales, sin parangón en el cine: la procesión en plegaria por la lluvia, que es uno de los grandes prodigios de realización, de composición plástica y de ritmos conjugados para lograr una violencia patética; en ella se enuncia ya claramente el camino que Eisenstein va a emprender. Todo lo hecho después en el cine sobre asunto semejante parte de aquí: la escena similar de *Las noches de Cabiria*, de Fellini, por ejemplo. La secuencia de la desnatadora, que viene a ser en este film lo que la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin* o el puente levadizo en *Octubre:* la tensión hasta el último extremo. Todo lo que este humilde aparato para fabricar manteca puede representar en una aldea rusa atrasadísima, que quiere sobrevivir y transformarse, está logrado aquí. La gota de leche, que destila por el caño del artefacto, va aumentando lentamente, hasta ser presentada como riada fecundante de unas tierras sedientas. Nunca se ha alcanzado lo épico con menos medios. Eisenstein está bajo el pórtico de nuevas concepciones propias.

Dos hechos principales van a determinar su camino. El cine sonoro es ya una renovación técnica, aceptada y extendida por el mundo, que grandes realizadores están resolviendo artísticamente. En 1928, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov lanzan su breve «Manifiesto del contrapunto orquestal», donde exponen sus ideas sobre el sonoro. Y en Rusia la gran era del cine soviético ha terminado, y comienza el duro dirigismo estatal, que se concreta a partir de la primavera de 1930. *La línea general* y el propio Eisenstein son cruelmente atacados, aunque no tanto como *La tierra,* obra maestra de Dovchenko. Es el período «izquierdista», que dura hasta 1932. Eisenstein ha comenzado así la batalla del artista contra el mundo adverso, que ha de ser, en adelante, la directriz fundamental de su vida y de su obra. Una explicación histórica de ambos, de lo que fue y de lo que no pudo ser.

A fines de 1929 sale de Rusia y recorre Europa durante un año —Alemania, Francia, Suiza, Inglaterra—; da conferencias, escribe artículos, se relaciona con los cineastas e intelectuales más destacados y proyecta nuevos films, que no llegan a concretarse. Principalmente sobre «El camino de Buenos Aires», de Jack London; «El oro», de Cendrars, y el «Ulises», de Joyce. Únicamente figura en su haber un film corto, poetico, *Romanza sentimental*, realizado en Francia por encargo de la cantante Mira Giry. Pero en realidad está hecho por su ayudante Alexandrov, y Eisenstein dejó poner su nombre por razones comerciales y de amistad hacia éste. Sus conferencias se celebran con frecuencia acordonadas por la policía, como en la Sorbona; tiene constantes dificultades y no se le renuevan los permisos de estancia en Francia. Sesenta intelectuales del mundo firman una protesta. La Paramount le propone un contrato para ir a Hollywood, durante seis meses, con cincuenta dólares semanales; exige que le acompañen su ayudante Alexandrov y el operador Tissé, con ochocientos dólares semanales para los tres, y tres por cada semana de rodaje. En

junio de 1930 llegan a Norteamérica «los tres rusos». Eisenstein es recibido calurosamente por un lado y atacado con violencia por otro. Da importantes conferencias en las universidades y entabla amistad con los grandes de Hollywood. También se publican folletos pidiendo su expulsión y llamándole «el Judas internacional del cine» (mayor Frank Pease). Propone a la Paramount trece proyectos distintos, que se rechazan. Los dos más avanzados fueron «El oro de Sutter» y «Una tragedia americana», de Dreiser, ambas realizadas posteriormente por otros directores. Las diferencias de criterio entre Eisenstein y los productores es total sobre puntos concretos: sus ideas se consideran «un monstruoso ataque a la sociedad americana». De mutuo acuerdo, rescinden el contrato en octubre de 1930. Eisenstein, por indicación de Chaplin, se dirige al escritor Upton Sinclair para que produzca una película sobre México, cuya idea tiene hace años, a través de los murales de Diego Rivera. Eisenstein y sus dos compañeros no cobrarían nada —un simbólico dólar diario— y se llevarían el diez por ciento de los posibles beneficios. Y así comienza en 1931 la aventura mexicana de Eisenstein.

Al llegar a México son detenidos y puestos en libertad al día siguiente, aunque vigilados durante varios días. Protestas de Chaplin, Shaw, Einstein… Después, debieron llevar un acompañante encargado de que la película no fuese política. La rivalidad del país, su enorme riqueza plástica y humana, superan todas sus previsiones. Por eso, durante los tres meses en que debía realizar el film recorren todo el país sin rodar un metro. Acaba por asentarse en Tatlapayac, antigua plantación fortaleza, donde escribe una síntesis del guión, que aprueban Sinclair y el gobierno mexicano, y comenzó *¡Que viva México!* Debía constar de episodios, a modo de vastos murales narrativos: «Prólogo», «Sandunga», «Maguey», «Fiesta», «Soldadera» y «Epílogo». Pero realmente nunca escribió un guión completo, y éste fue el origen de su frustración definitiva. Impresionó 70 000 metros, correspondientes a partes dispersas de los distintos episodios —menos de «Soldadera»—, sin acabar el film. Sinclair lo interrumpe por razones económicas y le niega el derecho a montarlo. Sus diferencias y polémicas, a veces un tanto grotescas, se conocen enseguida por la importancia de los personajes y perjudican públicamente a ambos. A Eisenstein le niegan la entrada en Estados Unidos, el Gobierno ruso le llama a su país (abril de 1932) y así el realizador quedó aislado de su obra para siempre. La suerte de esta gigantesca e inacabada obra maestra ha sido una de las polémicas más complicadas de la historia del cine. Una parte del material filmado fue vendida a la Metro y, según Alexandrov y otros, utilizada en películas como *¡Viva Villa!*; otra, vendida al productor Sol Lesser, que hizo tres films: *Tormenta sobre México, Eisenstein en México* y *Kermesse fúnebre* (1933-34); asimismo, se utilizó para *Tiempo en el sol* (*Time in the Sun*, 1939), montada por Mary Seton, amiga y gran biógrafa de Eisenstein. Eisenstein vio alguno de estos films en 1946, pero rechazó el montaje hecho con su material. También *Estudio para el film mexicano de Eisenstein* (*Eisenstein's Mexican Proyect*, 1955-58), ordenación de todo lo filmado hecha por Jay

Leyda, norteamericano que fue su discípulo en el Instituto Cinematográfico de Moscú y que el realizador incluyó en el equipo de *La pradera de Bezhin* y de *Iván el Terrible;* es uno de los mejores conocedores del cine soviético, que hizo publicar en inglés los dos libros capitales de Eisenstein. La totalidad del material filmado fue depositada por Upton Sinclair en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde se conserva, y Leyda realizó allí su compilación. Esta simple ordenación dura más de cuatro horas, lo que da idea del colosalismo de este film inconcluso.

Su importancia es enorme, verdaderamente decisiva en la obra de Eisenstein, y de aquí en la historia del cine. Concretamente en el mexicano, que entonces apenas existe. El México de las batallas, cabalgatas y canciones es simple anécdota; México es profundo y estático, pictórico y patético. De una sola mirada, Eisenstein ha descubierto y creado el cine mexicano, que ha de seguir Emilio Fernández con Gabriel Figueroa.

En Rusia el dirigismo cultural del Estado da un brusco giro a la «derecha». En diciembre de 1931, un decreto oficial critica las tendencias «ultraizquierdistas» del cine, y a partir de abril de 1932 se inician e imponen los postulados del «realismo socialista», como estilo oficial del arte soviético. Ivan Zhdanov ordena desde el poder las normas estalinistas del arte, y un joven funcionario, Boris Chumiatski, detenta todos los poderes en cine. Dispuesto a impedir la alienación implacable de los cineastas, se enfrenta inmediatamente con Eisenstein, la máxima y más independiente figura. Siempre será su enemigo, hasta anularlo, a pesar del supuesto aprecio de Stalin por el realizador. Son los años negros de Eisenstein. Los organismos oficiales no quieren depositar los 50 000 dólares que Sinclair pide por el material rodado en México, se le ataca por todas partes, incluso por sus obras más famosas y reconocidas, y Chumiatski le rechaza sistemáticamente todo proyecto. Es nombrado profesor del Instituto Cinematográfico, no trata con nadie e incluso piensa —según Mary Seton— en suicidarse: su mujer y Tissé lo impiden.

En 1935, en una reunión de la cinematografía soviética, se le ataca de nuevo. Eisenstein reconoce públicamente sus «errores» y sólo se le da una mención de cuarta categoría. Pero también se le conmina a realizar algún film. En 1936 comienza *La pradera de Bezhin,* película de ambiente rural, con el conflicto entre un padre y su hijo. Pero en el nuevo estilo que nace de su estancia en México la realidad cobra un sentido patético, subjetivo, poético y simbólico. Durante la filmación está presionado constantemente y debe rehacer el argumento. Cae enfermo y, en marzo de 1937, unas semanas antes de terminar el montaje, la película es prohibida. Chumiatski le acusa de despilfarro por el costo de dos millones de rublos, pero, sobre todo, es tachado de «formalista». La película no será terminada ni exhibida nunca. Protesta de la prensa mundial, iniciada por André Gide. Eisenstein es enviado a un sanatorio del Sur. En realidad, el hundimiento de Eisenstein representa el de la cinematografía soviética, bajo las directrices zhdanovistas. En 1937 se producen solamente diecisiete películas,

sin calidad alguna en su mayoría. A fines de ese año Chumiatski es depuesto, bajo la acusación de haber permitido la destrucción del cine soviético y concretamente por la filmación de *La isla del tesoro,* según Stevenson, de manera «burguesa y ultraizquierdista». Le sustituye Semyon Dukelski y, un año más tarde, le sucede I. G. Bolshakov. Es el momento en que se inician las biografías de los grandes personajes de la historia de Rusia, antigua y moderna, como norma de política patriótica, ante los acontecimientos bélicos que amenazan el mundo. Y Eisenstein realiza *Alexander Nevsky,* su primera película sonora, y una de las grandes obras maestras del arte. Fue un gran éxito en su país, en el mundo entero, y Eisenstein recibe toda clase de honores y recompensas.

Desde 1939 vuelve a su plena actividad, con escritos teóricos y proyectos de películas. Principalmente *El canal de Fergana,* sobre el drama del agua en el Asia Central a través de los siglos; sobre el terreno, hace un documental preparatorio, pero el film no llega a realizarse. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial (1939-45) y establecerse el pacto germano-soviético, *Alexander Nevsky* es postergada, y Eisenstein pone en escena «Las walkirias», de Wagner, como testimonio de la nueva amistad. En 1941 la productora Mosfilm le encarga la realización de una película histórica, para la rehabilitación del zar Iván IV: *Iván el Terrible,* que constará de tres films. En junio de 1941 Alemania invade Rusia, *Alexander Nevsky* vuelve a ser proyectada como estímulo patriótico nacional. En octubre, los ejércitos alemanes amenazan Moscú y los estudios cinematográficos son trasladados a Alma Ata, en el Asia Central. A mediados de 1942 Eisenstein llega a Alma Ata y en abril de 1943 comienza la filmación; se realiza por la noche, para ahorrar electricidad necesaria a las fábricas de guerra. La primera parte se termina en Moscú, en 1944, estrenándose en diciembre del mismo año. Durante 1945 y parte de 1946 se realiza la segunda con varias escenas en color.

De 1938 a 1945, la cinematografía soviética pasa por una época «blanda», en su última etapa dedicada al común esfuerzo de guerra, con documentales bélicos a la manera de Dziga Vertov. Pero, en agosto de 1948, un decreto oficial y un discurso de Zhdanov marcan las nuevas normas del arte soviético en una dirección decididamente nacionalista y antioccidental, insistiendo en los postulados del «realismo socialista». Entre otros films se denuncian *Gentes sencillas*, de Trauber; *El almirante Nakimov*, de Pudovkin, y la segunda parte de *Iván el Terrible* (agosto-septiembre de 1946). «Mostraba ignorancia al presentar al ejército progresista de los *opríchniki* como una banda de degenerados, semejante al Ku-kux-klan norteamericano, y a Iván, un hombre de acerada voluntad y recio carácter, tan débil y pusilánime como Hamlet», dice la acusación. Eisenstein reconoce públicamente sus «errores», aunque defiende lo esencial de sus ideas. Acompañado por Cherkasov, el protagonista, visita a Stalin, que le promete autorizar esta segunda parte y realizar la tercera. Pero no sucedió así. Eisenstein sufre un ataque al corazón y muere en la noche del 10 al 11 de febrero de 1947. En 1948 muere Zhdanov, el máximo dirigente de la cultura soviética. El 5 de

marzo de 1953 muere Stalin y en marzo de 1955 Kruschev ataca el estalinismo y comienza el llamado «deshielo», que durará hasta 1963. Así, se autorizó la proyección de la segunda parte de *Iván el Terrible* en septiembre de 1958, y en octubre del mismo año fue presentada en la Exposición de Bruselas con gran éxito.

Sólo con esta visión de conjunto, aunque falta la tercera película nunca realizada, se puede tener una idea de lo que es esta obra colosal. Es difícil esclarecer los propósitos del film, marcados oficialmente, interpretados por el realizador y desautorizados con la prohibición. Indudablemente, Eisenstein ha idealizado la figura de Iván el Terrible, verdadero monstruo de la historia, en los linderos de la demencia; sus crímenes personales son indescriptibles, y su *opríchnina*, guardia personal y militar —uno de los motivos de la prohibición—, asesinó en cinco semanas a 60 000 habitantes de Nóvgorod, por ejemplo. La película centra la apología en que todos los medios están justificados por el elevado fin: la creación de la gran Rusia. Y personalmente se apoya en aquel conflicto entre sus crueldades demenciales y sus arrepentimientos místicos. Es un hombre en conflicto y quizás éste fue el verdadero motivo de la prohibición. Pero es lo único que puede dar al personaje su última posible justificación, política si no humana, y su siniestra grandeza personal. El film es también, y quizá sobre todo, la culminación de la trayectoria y las ideas estéticas de Eisenstein: síntesis avanzadas, a la vez, de la plástica representativa y simbólica, del ritmo y del mundo del sonido. Las partes en color, aunque bastante deterioradas, abren nuevas perspectivas en este sentido. La notable y última etapa, que se establece con *¡Que viva México!*, tiene en *Iván el Terrible* su gigantesca coronación.

Toda la obra realizada por S. M. Eisenstein, como la que no pudo realizar, se basa en sus teorías y es el resultado práctico de ellas. Ya señalé en 1950 a Eisenstein como uno de los cinco grandes creadores del arte cinematográfico, con Griffith, Chaplin, Flaherty y Clair. Cada uno aporta una piedra básica y nueva a la construcción de este arte también nuevo, que sin ellas no existiría como tal. Para Eisenstein, como para su admirado Leonardo da Vinci, la cuestión fundamental de su arte es la transmutación de las ideas en imágenes. Y así, Eisenstein es el máximo forjador del lenguaje cinematográfico, con sus teorías y realizaciones del montaje como el medio decisivo de expresión cinematográfica. Para él el montaje no es una ordenación y yuxtaposición de cada una de las imágenes, salidas de la cámara, para describir y narrar un tema o una acción. El montaje es un conflicto de imágenes en atracción. Se basa en la escritura china y japonesa, de ideogramas y jeroglíficos. En ella, de dos imágenes concretas —que representan objetos reales— se obtiene —por atracción y conflicto— una idea abstracta. Primero son los objetos materiales, pintados más o menos de manera realista, y después esos mismos dibujos transformados ya en signos representativos. Así, el sol y la luna quieren decir la luz, primero con las figuras de los astros y después con sus dos signos: una oreja más una puerta quiere decir oír o comprender; un ojo más agua, llorar… La idea amor se representa por un jeroglífico tan complicado como este sentimiento: la palabra más el corazón, enlazados por dos

hilos. Pero la palabra está formada por los signos de la boca, que un rasgo transforma en decir y otro en palabra; el corazón, por el signo del hombre con un tilde a la izquierda, etcétera. Del mismo modo, dos imágenes concretas tomadas con la cámara tienen un significado propio por lo que se ve, pero otro distinto y superior por el choque de una con otra y de ambas con las demás, que las preceden y siguen. Estas imágenes en conflicto pueden estar en la veracidad de la escena, reales, o estar fuera de toda realidad objetiva, de modo expresionista. Pero siempre son un concepto o sensación superiores y distintos de las imágenes que lo forman.

Octubre está lleno de esta expresión por conflicto de imágenes. Kerensky, en el Palacio de Invierno, que va a ser asaltado, es presentado satíricamente como creyéndose un gran hombre. Eisenstein juega con su imagen y una estatua que lleva una corona en la mano; por un momento parece que esta estatua corona el político. También éste y un busto de Napoleón, para representar las ideas napoleónicas de aquél; de pronto, el busto se rompe solo, lo que ya no es realidad, sino deformación de la acción y de la imagen. Las mujeres soldados que defienden el Palacio de Invierno, mientras disparan, alternan con estatuas de Venus con niños en brazos, como sátira de la feminidad frustrada. El conflicto expresionista le hace intercalar, en los discursos de los adversarios mencheviques, arpas que ejecutan una supuesta melodía: arpas que no están allí, pero que simbolizan la lejanía de aquellos políticos de toda realidad. De esas imágenes reales y concretas surge un concepto absolutamente abstracto. El teatro kabuki japonés es una aplicación de estos mismos procedimientos del ideograma y del jeroglífico. Pero, sobre todo, es la integración sintética y simbólica de todos los elementos de un espectáculo: gesto, movimiento, decorado, música, danza… De aquí partirá Eisenstein hacia esa suprema aspiración del cine integral por medio de lo que llama «la sincronización de los sentidos». Todos los sentidos tienen un punto común y todos los medios de expresión lo tienen también: encontrar ese lugar de confluencia es realizar un cine total, el arte supremo.

Toda la evolución de su obra lleva esta dirección. *El acorazado Potemkin* está realizado principalmente por conflicto de imágenes, incluso en las secuencias más directamente narrativas y realistas. Eisenstein cree entonces que tanto o más que lo que dicen y contienen las imágenes de cada plano valen las relaciones entre estos planos; idea extrema del montaje por oposición de imágenes. *Octubre* y, sobre todo, *La línea general* dejan establecido ya el valor de la imagen en sí misma, tanto como las relaciones, por atracción y por pugna entre esas imágenes. Es decir, como en la evolución milenaria de las escrituras japonesas, la imagen real cobra una significación propia, se va convirtiendo en signo y símbolo, aquí no conceptual, sino sensorial y emocional. Descubre y aplica el valor expresivo de la plástica cinematográfica, a la vez que la relación entre estas mismas vistas.

Simultáneamente se produce una evolución en el concepto de su tema capital: lo social y su expresión en las masas. En sus primeros films, lo social es un conflicto y las masas un personaje multitudinario y abstracto, apenas representado por alguna

figura transitoria. *Octubre* es un film de masas, sin protagonista. Pero en *La línea general*, la campesina —María Lapkina, una labriega auténtica— representa individualmente lo colectivo, y este elemento colectivo está inserto en la naturaleza. El hecho es fundamental, a mi juicio, y de aquí parte la enorme transformación del arte de Eisenstein. Transformación que estalla y florece plenamente en su visita a México y en la realización de aquella colosal película inconclusa. Allí ve enseguida que los indios actuales son los mismos que los esculpidos en las piedras de los monumentos antiguos, y crea el paralelismo de ambos —conflicto de imágenes— como el símbolo de la eternidad. Allí debió descubrir que todo está inserto en la naturaleza y en su eterno transcurrir sin fin: la vida y la muerte, el amor y la fiesta, y la tierra… en su inacabable ciclo biológico. Allí descubre Eisenstein que lo social es un hecho vivo, una naturaleza dentro de la naturaleza, según la vieja definición. Lo social no es solamente un conflicto ideológico, sino un universo complejísimo, quizá inescrutable. Allí descubre el sentido cósmico de lo social. Por eso, su estilo cambia y considera la plástica, su forma y su arabesco, como un medio de expresión hacia el símbolo y el signo. A partir de aquí, Eisenstein habla de lo patético y del éxtasis producidos por todos los medios a disposición del artista, para hacerle entrar en el tema y llevarle más allá de todas sus significaciones concretas y visibles.

La pradera de Bezhin debió ser una continuación de *¡Que viva México!* Pero *Alexander Nevsky* e *Iván el Terrible* son ya la aplicación plena de estos nuevos conceptos. La batalla de los hielos está construida, pictórica y rítmicamente, de una manera prodigiosa. Cada escena y cada plano tienen una composición plástica estudiada de tal manera que den al espectador la sensación buscada —tensión, angustia, lucha— y que esta sensación crezca por la correlación y acción recíproca de cada una de estas vistas con la siguiente. A su vez, el sonido y, sobre todo, la música de Prokofiev forman parte de esta plástica, incorporándose a ella. Eisenstein hace paralelos entre la línea melódica de la composición musical y el arabesco simbólico de las figuras colocadas en la pantalla. Se trata de que lo que el ojo ve —como en un cuadro— y lo que el oído percibe —como en una sinfonía— constituyan el mismo efecto emocional y temático. Por todo ello, y no por el simple azar o por el estimulo emocional del autor, la batalla del lago Peipus es una de las más perfectas, altas, logradas, realmente insuperables realizaciones del cine y de cualquier arte.

Todo *Iván el Terrible* está compuesto del mismo modo. Cada imagen es un signo, un jeroglífico donde las líneas no tienen un significado concreto, pero sí un efecto estético, que actúa sobre el espectador. *Iván el Terrible* aparece siempre en grandes salones de altos techos y perspectivas sin fondo, con sombras y líneas de decorados que repiten y dan resonancia visual a su figura; en cambio, los intrigantes y traidores del palacio aparecen por estrechos pasillos, de techo bajo y perspectivas tortuosas, con fondos cerrados y amenazantes. La interpretación de los actores sigue el mismo método, adentrándose en un terreno inexplorado; por ello tiene constantes conflictos con los comediantes, obligados a un juego escénico desconocido, a tono con el

decorado o la música, por ejemplo. Es un film hecho de cumbres. En las secuencias en color, lo maneja de la misma manera: integrándolo en la acción y en el significado general del film, como un medio de expresión en correlación con la imagen y el sonido. Ha dedicado trabajos enteros al significado sonoro y emocional de los colores, y al morir estaba escribiendo un ensayo sobre el asunto. Es decir, se trata de encontrar la correlación entre todos los elementos y medios de expresión cinematográfica, para expresar cada momento de la acción y del tema de manera total, y que trascienda más allá de todos sus inmediatos significados.

Las teorías, como las películas, de Eisenstein son enormemente complejas, profundas, abiertas a cien horizontes insospechados, que no se han seguido apenas hasta hoy. Sintetizarlas es siempre simplificarlas de manera abusiva, como aquí. Pero sin conocer las teorías y los films de Eisenstein lo más a fondo posible, no podrá decirse nunca que se tiene una visión completa del cine. Eisenstein es, sin duda, el mayor teórico del nuevo arte, que ha llevado estas teorías a la realización práctica en películas magistrales, magníficas obras maestras. Eisenstein es el genio del cine más completo y de más profunda penetración en sus esenciales problemas. Todo artista genial parte de lo sencillo hacia lo más complicado, en un enriquecimiento progresivo y fecundo de su arte, para después comenzar a sintetizarlo y simplificarlo al extremo; así Miguel Ángel, Velázquez o El Greco. Eisenstein llegó a la máxima complejidad de su arte, donde consiguió integrarlo todo, con un sentido cósmico de su realización. No pudo llegar a la depuración de su universo, a ese despojamiento final que es la cumbre de la maestría y de los últimos hallazgos. La muerte cortó su vida prematuramente, y los hombres impidieron hacer la mayoría de su obra a este Miguel Ángel del cine. Es el genio en lucha eterna con la sociedad y la época a la que pertenece, cualquiera que sean ambas. Pero a esta gigantesca obra, teórica y práctica, hay que asomarse siempre para seguir la mirada del genio hacia los horizontes que señala.

EL ACORAZADO POTEMKIN (Bronenosets «Potiomkin»)

FICHA TÉCNICA: URSS: Goskino de Moscú, 1925. *Guión: S.* M. Eisenstein y Nina Agadzhanova-Shutko. *Dirección: S.* M. Eisenstein. *Codirección:* Grigori Alexandrov. *Fotografía:* Eduard Tissé. *Ayudantes de dirección:* A. Antonov, Mijail Gomarov, A. Levoshin, Makxim Shtrauj. *Director de Grupo:* Jakov Blioj. *Subtítulos:* Nikolai Aseiev.

FICHA ARTÍSTICA: A. Antonov (Vakulichuk), Grigori Alexandrov (oficial en jefe Giliarovski), Vladimir Barski (capitán Golikov), A. Levoshin

(oficial subalterno), Mijail Gomarov (un marinero), marineros de la Flota del Mar Negro, ciudadanos de Odessa, miembros del Teatro Proletkult.

Relata una de las numerosas revueltas que tuvieron lugar en Rusia en 1905, como consecuencia de la pérdida de la guerra ruso-japonesa en aquel mismo año: la sublevación a bordo del navío de guerra «Príncipe Potemkin de Táurida» en el puerto de Odessa. El buque, fugitivo, fue internado en Rumanía y devuelto luego a Rusia con algunos de sus tripulantes, que fueron ejecutados. Ya en su época fue llevado al cine, con otros episodios de aquellos sucesos, con figuras de cera animadas: *Motín en Odessa*, de Ferdinand Zecca (Pathé, Francia, 1906), y *Motín en un acorazado ruso*, de Alfred Collins (Inglaterra, 1905). En el XX aniversario de los hechos, por encargo oficial del 19 de marzo de 1925, se iniciaron una serie de films conmemorativos, entre ellos *La madre*, de Pudovkin, y el que debía llamarse *El año 1905*, de Eisenstein. Nina Agadzhanova-Shutko, que vivió aquellos hechos, y Eisenstein escribieron un enorme guión con tres de los sucesos de aquel año en el país que se reveló imposible de filmar. Al llegar a Odessa, en los lugares mismos de la acción, y al hablar con algún superviviente —sobre todo un viejo artista francés—, decidió reducir el film únicamente al episodio del «Potemkin». No utilizó más que media página de su inmenso guión, y lo escribió de nuevo.

Al cabo de veinte años sólo quedaba un navío gemelo de aquel acorazado, el «Doce apóstoles», desmantelado y anclado como dique en un depósito de minas de guerra. Reconstruida la arboladura con un decorado, allí se filmaron las escenas del navío, en poco tiempo, sin poder apenas moverse sobre aquel buque explosivo, con un campo limitado de mira, para no descubrir los acantilados cercanos. El resto, sobre otro acorazado, y la vista general, navegando, es una maqueta. Las escenas de tierra, en Odessa y Sebastopol.

Su realización es la de un documental, al modo de Flaherty, reconstituyendo la realidad, y al modo de Vertov, tomando directamente esta auténtica realidad. Pero no es un documental, y la fantasía del autor se crea sobre los hechos y los lugares, como Goya en «La carga de los mamelucos», «Los fusilamientos de La Moncloa» y «Los desastres de la guerra», sobre sucesos reales de la guerra de Independencia. Más que ninguna otra gran figura del arte, Goya está en el trasfondo de esta película (Eisenstein fue un gran admirador de lo español y conocedor de su arte). *El acorazado Potemkin* es una reconstrucción de hechos verdaderos… que no sucedieron así, pero que, por virtud del arte, es como si así hubiesen sido de verdad.

Los momentos cumbres de la película son creaciones del realizador. El fusilamiento bajo la lona, como una venda colectiva, fue una fantasía de Eisenstein, contra la opinión del asesor militar, porque jamás se hizo así un fusilamiento. Cuando se estrenó el film, aparecieron varias personas asegurando ser uno de los que estuvieron bajo la lona en el «Potemkin». La bruma, que da patetismo de sudario al desembarco del marinero muerto, fue tomada por azar, un día de descanso forzoso a

causa de la niebla misma. La famosa matanza de la escalera de Odessa no figuraba siquiera en el guión y, sólo en el momento de realizar los motines que se sucedieron en la ciudad, Eisenstein tuvo la idea de reducirlos todos a uno, en aquella escalera, para lograr la fuerza tremenda que la escena tiene. La imaginación crea así una realidad más poderosa.

Pero, por encima de todas las improvisaciones, la película tiene una estructura perfecta. Se divide en cinco partes: 1) hombre y gusanos, 2) el drama del acorazado, 3) los funerales del marinero, 4) la escalera de Odessa, 5) el paso ante la escuadra. Según Eisenstein, cada parte se corresponde y tiene los caracteres de un acto de tragedia clásica. Dividida, a su vez, en dos secciones, la segunda como desarrollo y culminación de la primera. De aquí su unidad y su *crescendo* hacia la épica. La secuencia de la escalera de Odessa es una de las cumbres del cine y un prodigio de realización. En «Los fusilamientos de La Moncloa», de Goya, el horror está dado por contraste. Por un lado, el pelotón de soldados, macizo, opaco, impersonal, mecanizado, anticipación genial de los ejércitos futuros. Por otro, el caos en delirio de los fusilados —con ese hombre de la camisa blanca y los brazos abiertos— y los detalles concretos, llamativos y efectistas de los caídos ya en los charcos de sangre. El lugar y ambiente, marcados por la luz mortecina del farol.

La escena de la escalera de Odessa está hecha del mismo modo, aunque transformada en cine: acción en el relato y movimiento en las imágenes. En vez de la quieta luz del farol en el cuadro, aquí es la escalera —expresión del movimiento— cuya sola visión reveló a Eisenstein toda la escena. Por un lado, los soldados que descienden rígidos, disciplinados, disparando automáticamente, a intervalos regulares; la hilera de soldados, los fusiles que hacen fuego, las botas que avanzan unos escalones… Mecánicos y anónimos, como el pelotón de Goya. Por otro, la multitud enloquecida de pánico, que se despeña caótica por la escalera; corren, gritan, se debaten, caen cubriendo los escalones… Y los detalles particulares de la escena general, que llegan hasta lo melodramático y granguiñolesco, como en Goya la sangre o el majo que apuñala al mameluco; la señora de los quevedos, con el balazo en la cara; el tullido sin piernas, que huye escaleras abajo; el niño caído sobre el que corre la multitud en fuga; la madre que avanza erguida, solemne, con su hijo muerto en brazos; el cochecito del niño, que rueda por las escaleras a saltos, abandonado… Y los soldados siguen descendiendo y disparando, movidos por un resorte ajeno a lo humano. Todo construido en un juego de planos —170 tomas— que da a la escena un ritmo perfecto, de danza trágica.

Mucho y muy variado es lo que *El acorazado Potemkin* aporta al cine a partir de aquel 1926 en que empieza a conocerse en el mundo. Pero puede resumirse en tres órdenes de cosas:

El concepto de cine social, que aquí va circunstancialmente adscrito al cine revolucionario. Pero lo fundamental es que no hay protagonista individual, y todos están inmersos en los acontecimientos que los rodean y determinan su personalidad.

Es uno de los pocos films en que el protagonista es la multitud. Gentes verdaderas, según las ideas de Vertov y su «cine-ojo», pues sólo unos pocos son actores. Este concepto del hombre, condicionado a su medio, llega hasta hoy, en complicada evolución, hasta el neorrealismo y su diversa evolución a través del cine moderno.

El montaje como sintaxis del cinema, como lo esencial del cine, tiene aquí su máxima expresión. Cada imagen tiene en la película dos valores, uno por lo que es y otro por el lugar que ocupa, que es lo definitivo. El film está construido por continuidad de imágenes, pero sobre todo por conflicto de imágenes, según las teorías de Eisenstein basadas en los jeroglíficos japoneses; naturalmente, otras concepciones del montaje, que el realizador adoptaría y desarrolla posteriormente, están también marcadas en el film. Griffith es el colosal precedente; otros realizadores soviéticos lo han tratado antes, en la teoría y en la práctica, pero los resultados aquí logrados tienen tal alcance y fuerza que imponen ese concepto fundamental del cinema.

Por la misma razón, la propaganda realizada por el cine revela aquí todo su poder. *El nacimiento de una nación* (1915), de Griffith, había señalado ya claramente esta fuerza de penetración en los públicos y ocasionado manifestaciones y protestas en un sentido y otro. Pero su racismo antinegro tenía un ámbito nacional, con el apoyo de ese gran problema concreto y vivo en Estados Unidos. Ahora había que reconocer, con carácter general, el valor de propaganda del nuevo arte en el sector político y social. Goebbels, el ministro nazi de Propaganda, pide a sus cineastas: «Necesitamos nuestro *Acorazado*». Y se hizo *El acorazado Sebastopol* (1938), de Karel Anton, absolutamente mediocre y sin alcanzar sus propósitos. Pero desde entonces cada país ha tratado de hacer el suyo, en una forma u otra y a tenor de cada momento, al igual que cada sector de la sociedad de cualquier clase ha tomado el cine como un esencial medio de propaganda. Ésta ha sido, desde el film de Eisenstein, la grandeza y servidumbre del cine.

Pero estas aportaciones y valores principales, con otros muchos adyacentes, nacen de su plena y prodigiosa consecución como obra de arte. Cuestión fundamental, de la que hay que dejar evidente constancia: la historia del cine —como la de todas las artes— está llena de designios y contribuciones sin real trascendencia, porque carecen de calidad artística. Sin ella, todo se queda en intenciones secundarias e ineficaces. *El acorazado Potemkin* es el resultado de la indefinible y milagrosa facultad del genio, donde confluyen la veracidad y la invención, la improvisación y la reflexión, la inspiración y el raciocinio, para alcanzar de manera total e inigualable el objetivo buscado, el valor esencial: el espíritu de la revolución. De aquélla, como antecedente de la soviética, y de todas las que en el mundo han sido y puedan ser. Por eso, la película es el arquetipo del tema, bajo su forma justa, exactamente adecuada; lo que en arte no quiere decir siempre perfecta, porque ésta es otra dimensión. Sobre el film se han escrito miríadas de páginas, por muy diversos autores, entre ellos el mismo Eisenstein, que ha analizado su película a lo largo de los años. Pero es un conjunto de condiciones, quizá irrepetibles, apenas definibles, las que dan lugar a la

obra genial.

Lo sucedido con la película es altamente significativo en numerosos aspectos, pero en primer lugar en el poderío de una obra maestra. Se estrenó oficialmente, y con éxito igualmente oficial, en el teatro Bolshoi de Moscú, el 21 de diciembre de 1925. Fecha prevista, aunque el film se estaba acabando de montar mientras se proyectaba. Su estreno comercial tuvo lugar el 18 de enero de 1926; las noticias sobre ello son confusas, porque la película pasó inadvertida, lo cual se ha ocultado siempre. La sala Sovkino, en la plaza Arbat, mostraba un cartel con un barco, había unos acomodadores disfrazados de marineros y muy poco público. El funcionario encargado de las exportaciones se resistía a ello, y sólo las presiones de los amigos de Eisenstein consiguieron doblegarlo. Enviado el film a Alemania, fue prohibido primero, autorizado al fin, y se presentó en una pequeña sala (26 de julio de 1926) con un éxito tal que inmediatamente pasó a otra de primera categoría, donde permaneció un año; como en las grandes producciones del cine mudo, llevaba un acompañamiento musical, compuesto por Edmund Meisel. De aquí partió para la conquista del mundo, con la repentina consagración del directo. En París la presentó el Cine Club de France (16 de noviembre de 1926), pero fue prohibida hasta 1953. En Nueva York (5 de diciembre de 1926) y luego en Los Ángeles obtiene un triunfo extraordinario, influyendo decisivamente en el cine norteamericano, entonces el más importante del mundo. En Inglaterra se proyectó en pase privado en otoño de 1929. Algunos países (Austria, Checoslovaquia y Bélgica) autorizan su proyección. Pero en la mayoría fue prohibida en absoluto. En España se pudo ver en una sesión del Cineclub Español (9 de mayo de 1931), pero su prohibición alcanzó hasta el fin de la censura en 1977.

Federico Fellini

Puede decirse que la película fue poco vista, sobre todo en proporción a su importancia y su renombre. Pero directamente y, sobre todo, a través de su influencia en la obra de los que entonces la vieron y estudiaron, *El acorazado Potemkin* ocasionó un cambio de rumbo fundamental en la historia y el concepto del cine. Hoy permanece viva e íntegra en todos sus valores, obra maestra de un genio.

FILMOGRAFÍA: 1924-25: *La huelga (Stachka)*. 1925: *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potiomkin)*. 1927-28: *Octubre (Oktiabr)*. 1926 y 1927-28: *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo (Generalya linya o Staroie i novoie)*. 1931-32: *¡Que viva Méjico!,* inacabada. 1936-37: *La pradera de Bezhin (Bezhine Lovj),* inacabada. 1938: *Alexander Nevsky (Aleksandr Nevsky)*. 1941-43: *Iván el Terrible (Ivan Grozni),* primera parte. 1945-46: *La conjura de los boyardos (Ivan Grozni), segunda* parte.

Nació el 20 de enero de 1920 en Rímini (Forli), Italia. Murió en 1993 en Roma, Italia. Entre la vida y la obra de Fellini hay una compenetración total en una simbiosis perfecta. Cada una nace, vive y forma la otra. Su obra es una autobiografía y, a la vez, el hacer cada película es un episodio fundamental de su vida. Realizar un film —dice— es vivir y crear al mismo tiempo, su mejor medio de encontrarse a sí mismo. Cada película constituye su vivir presente, tanto como el recuerdo de lo vivido. No en su anécdota inmediata, limitada y concreta, sino en la totalidad de los mundos que crea —que ha vivido—, y esencialmente en ese anhelo de Fellini de hacer saltar la fantasía sobre todas las realidades.

La realidad es su vida de niño en la capital de provincia, donde su padre es comerciante de productos alimenticios. Allí se recuerda a sí mismo como un pequeño histrión, siempre dispuesto a llamar la atención, de cualquier modo. Luego, el colegio de religiosos en Fano, lóbrego y hostil: un recuerdo de soledad, dureza y tristeza. Los domingos invernales le llevan a una playa, desierta y fría, que luego será un tema predilecto de sus films. Y sobre esta sombría realidad escolar, surge la loca fantasía. En la plaza del pueblo hay un circo modesto, se hace amigo del *clown*, que cuida lloroso su animal enfermo, y se va con ellos. Pero su uniforme le delata, como a un preso, y al día siguiente le vuelven al colegio. Ha sentido por primera vez el maravilloso hálito de la libertad y la atracción del vagabundeo. No lo olvidará nunca. Como Eisenstein, considera el circo el gran espectáculo creador, con una contextura

fundamental semejante a la del cine. De aquí nacerá *La strada*. En aquel colegio se pasaban panorámicas fijas educativas, edificantes, aburridísimas, y los chicos llenaban el tedio de aquella «diversión» con toda clase de malas pasadas entre sí y a los profesores. Es un recuerdo que pesará en él contra el cine. Pero a los dieciséis años el cine llega deslumbrante: le sugestiona la música oída en *Tiempos modernos*. Como para Zavattini, Charlot es el rayo revelador de un mundo nuevo.

Sus años de adolescencia y juventud, en Rímini, son los de un hijo de papá, ocioso y mala cabeza, un inútil sumido en la indolencia, de la que no quiere desprenderse: *I vitelloni*. Pero, sobre todo, la psicología del *vitellone*, que siempre dormita en él, y que —en sus mejores momentos de triunfo y actividad— ve surgir como un fantasma, temible y deseado. En toda su obra existe la comprensión y amor hacia el vago, un tanto cínico, histriónico y mistificador. Pero como el Moraldo de *Los inútiles (I vitelloni)*, rompe el cerco y se va a la conquista de su vida.

Hace de todo. En Florencia, caricaturas por los cafés, un poco menos que artista y un poco más que mendigo. Dibuja historietas, *fumetti*, y continúa con éxito las famosas aventuras de Flash Gordon, cuando ya no llegaban los originales norteamericanos a causa de la guerra. Este universo disparatado, de vulgar fantasía, será el tema de su primer film, *El jeque blanco*. En Roma es redactor de «Il popolo», encargado de la sección de comisarías y hospitales. Luego, trabajará en periódicos humorísticos, principalmente «Marco Aurelio», como diseñador y autor de chistes y caricaturas. Así perfecciona un sentido cómico que le llevará al cine en 1939 como «gagman», autor de trucos bufos, para films de Macario. También colabora en algún argumento, pero siempre como algo ocasional y puramente «alimenticio». La guerra mundial viene a complicar más esta vida azarosa y pintoresca, dura y muchas veces mísera. En un restaurante donde no tiene para pagar, le saca del apuro un cómico al que no conoce, Aldo Fabrizi. Se hacen amigos y le lleva a su compañía, pomposamente titulada «Destellos de amor». Escribe *sketches*, letras de canciones, pinta decorados y es actor cuando alguno desaparece. Durante más de un año, en plena guerra, hace giras por las ciudades y pueblos llenas de incidentes y escaseces. Pero quizá sea aquí donde Fellini encuentra el sentido para su vida y su obra: entre estos cómicos bohemios y pobres, abocados a las peores realidades, pero siempre repletos de todas las ilusiones y esperanzas más infundadas. Declara que es una de las etapas más importantes de su vida, recogida en su film *Luces de candilejas (Luci del varietà)*.

Escribe guiones para la radio y se casa con una actriz modesta: Giulietta Masina. Colabora en bastantes argumentos con Piero Tellini y Cesare Zavattini. La catástrofe de la aventura bélica de Italia se acerca y la vida del país cede bajo los pies de todos. Fellini conoce el mundo de los «bidonistas», mezcla de timador y estafador pintoresco e ingenioso. Amigo de un «bidonista» profesional, llega —según Renzo Renzi, uno de sus mejores biógrafos— a vender diamantes falsos, aunque sin saberlo. El final de la guerra es el caos que nos han pintado, tan verídica y sinceramente, las

películas neorrealistas: los maleantes, los limpiabotas, los vagos, los sin trabajo, los fugitivos pululan por todas partes, dispuestos a vivir de cualquier modo. Cogen a un americano borracho y lo venden entero, el comprador lo desvalija y lo vuelve a dejar en la calle, quizá desnudo. Los americanos son el negocio para todos. Fellini, con otros, abre un establecimiento extraño, donde gana el dinero a puñados y se pelea con sus clientes. Consiste en hacer la caricatura de los soldados americanos de ocupación, redactarles un texto y grabarlo en un pequeño disco, para que enviasen todo ello a sus familias. Pero como iban acompañados de muchachas de toda clase, aquello solía acabar en batallas campales y —dice Fellini— estaba muy cerca de la prostitución. Allí viene a buscarlo Roberto Rossellini, enviado por Fabrizi, para que le escriba el argumento de una película corta, sobre un sacerdote fusilado por los alemanes. Este primer embrión de film corto acabará por convertirse en *Roma, ciudad abierta,* la película que hará triunfar el neorrealismo en el mundo entero.

Rossellini es su maestro y su amigo, con una compenetración de caracteres que hace su magisterio más eficaz y profundo. Fellini ha intervenido ya en una docena de películas, pero sólo con Rossellini tiene la revelación del cine como arte y como profesión. El cine viene a realizar en aquel hombre perdido en la vida, en aquel pequeño artista sin rumbo, cercano a la indigencia, la revelación que de niño tuvo frente a Charlot. Filmando *Paisà* con Rossellini recorre el país de norte a sur, y es la gran conmoción. Después de veinte años de régimen mussoliniano —confesará—, es la primera vez que tiene la noción de lo que es su país y sus gentes. Y así, en el desastre, la desesperación y el afán exacerbado de levantarse es como les ama, quizá por primera vez. La realización de *Paisà,* con Rossellini, es la señal decisiva hacia su camino definitivo: desde entonces sólo quiere ser cineasta, realizador.

Alberto Lattuada le ofrece codirigir con él *Luces de candilejas,* película llena de gracia y de ternura, de picaresca y de emoción. Más que la mano de Lattuada se ve la de Fellini, sobre todo por lo que aporta como conocedor de los hechos. Su primer film como director único es *El jeque blanco* (1952), donde ya está plenamente marcado el carácter fundamental de su obra. La mujer de provincias, recién casada, soñadora, cándida y ridícula quiere conocer a su ídolo, el Scheik Blanco de las historietas, que resulta ser un pobre actor de cine, grotesco, delirante, martirizado por su mujer. Y rota su gran ilusión, encuentra que también la vida vulgar es bella y en ella se puede soñar. La esperanza imperecedera, a prueba de todos los desastres, es lo que mueve a los hombres y justifica su vida. Ha comenzado la obra de uno de los realizadores más importantes del cine mundial de cualquier tiempo. También de los más admirados, de los más discutidos, de los de mayores y más resonantes éxitos. Esta obra es, a su vez, la continuación de su aventurera existencia, y le ofrece la temática de sus películas siguientes. Ya triunfador en el cine, conoce la alta sociedad, los ricos y poderosos, y el mundo fabuloso del cine mismo: será *La dolce vita, Ocho y medio, Giulietta de los espíritus,* estas últimas en los linderos de lo fantástico.

Ante todo trabaja por gusto, por realizar una acción en la vida, y ese espíritu de

vitellone que conserva le impide ser «corrompido» por las ofertas económicamente tentadoras que le asaltan cuando ha tenido el gran éxito. Fellini es uno de los directores más premiados, pero, a pesar de ello, es siempre un incomprendido y sus proyectos encuentran grandes dificultades para ser realizados. Tiene que cambiar de productor constantemente: «Había firmado con la Cines para *El jeque blanco* y lo hice con Rovere; tenía contrato con Rovere para *I vitelloni* y lo hice con Pegoraro; firmé con Pegoraro para *La strada,* pero la he hecho con Ponti; *Il bidone,* con Ponti, ha sido hecho para la Titanus; estaba contratado para *Cabiria* por la Titanus y he acabado haciéndola con Laurentiis; firmé *La dolce vita* con Laurentiis, y sabe Dios con quién la haré». Nadie quería producir esta película, que ha dado enormes ingresos. Y siempre las profecías sobre sus películas han sido desastrosas, con una falta de visión, en casi todas, verdaderamente asombrosa. Al final de cada una de estas luchas, «agotado y acribillado de deudas», acepta cualquier condición económica, pero nunca una transacción artística. Fellini es, ante todo, un gran artista creador, que necesita decir algo concreto e ineludible a las gentes y a sí mismo.

Lo que quiere decir es su vida, su experiencia, su personalidad y sus recuerdos. «Si tienes un monstruo, escríbelo», decía Goethe. Ese monstruo, que se revuelve dentro de todas las contradicciones imaginables, es su vida, y la ha filmado para que deje de ser su existencia personal e intransferible, para que sea la vida total, con su valor y vigencia para todo ser humano. Fellini parte siempre de un hecho vital, que llega de fuera o de dentro. Nunca de una idea preestablecida, ni siquiera de una imagen en torno a la que cristalizar las otras imágenes del film. No es un intelectual, ni un formalista, sino un hombre que vive y que cuenta. Y su vida es el más extraordinario, formidable y apasionante de sus films; quizás éstos no sean sino la leve sombra de aquélla. *La dolce vita* comenzó con la vaga y trivial visión del «traje saco» de las mujeres elegantes que pasaban ante él, sentado en un café, por la Via Veneto. Esa moda le pareció absurda, digna de unas gentes absurdas, caprichosas y sin sentido. Y de ahí comenzó a brotar, a enriquecerse, a crecer la noción del mundo elegante y su gran vida, tan propicios a todas las críticas. Esta minúscula célula inicial dio lugar a ese film enorme, monstruoso y magnífico, que es la explosión final del gran fuego de artificio fellinesco. Sus películas tienen, por eso, esa textura algo informe del recuerdo y experiencia propias, amplía los hechos a dimensiones generales por medio de encuestas e investigaciones a fondo. Pero una vez alcanzado este carácter general, de vida total, que es lo que le interesa, no está siempre dispuesto a aceptar la realidad de los hechos, si no puede atravesarlos con su sentido propio y peculiar de la vida. No quiere aceptar nada sobre lo que su imaginación no pueda saltar hacia el ensueño, la esperanza o la fantasía. Sus guionistas habituales, sobre todo Flaiano, le llaman constantemente al orden de la realidad que ha encontrado. Pero, sin negarla, busca una salida al dolor y la desolación humana: *Los inútiles, La strada, Las noches de Cabina…* Por eso se le ha acusado de infundado optimismo, gratuito, consolador y conformista. Pero las películas de Fellini no son

optimistas. No es optimismo la esperanza ciega que no tiene, quizá, en la mayoría de los casos, posibilidad ninguna de realizarse. *La dolce vita* está cerrada al optimismo. Sobre Fellini y su obra han caído verdaderas cataratas de literatura, casi siempre polémica, casi siempre estéril y sin sentido. Porque se adoptan posiciones ideológicas estrictas por ambos lados, que tratan de cuadricular la vida. Y lo que Fellini siente, piensa y recoge en sus películas es la vida tal cual es, o él cree que es. Incluso con ese átomo de esperanza imposible y a la vez imperecedera que lleva a los hombres adelante, a través de todo y contra todo, hasta la muerte. Ha dicho a sus detractores: «Lo que nos separa, sin duda, es una visión materialista o espiritualista del mundo». Por eso la obra de Fellini está llena de contradicciones y resulta inaprensible. Es, a la vez, atractiva, con una indefinible fascinación, y decepcionante, con un toque de mistificación. Pero es que el existir, empezando por el de Fellini mismo, es eso y nada más. Y eso es lo que Fellini quiere recoger: la realidad con su imaginación y su esperanza, que la hacen atractiva y engañosa. Eso es todo, en realidad, y lo demás permanece en lo hipotético, para unos y otros.

Ante todo, es un creador de tipos humanos arrancados de la realidad, desde fuera, e iluminados por la esperanza y la ilusión inmortales, desde dentro. Los personajes de Giulietta Masina, Gesolmina y Cabiria, son el resumen y prototipo de sus nociones de vida. Por eso sobre ellos se han ensañado sus adversarios y se han afincado sus apologistas. Ahí se ven desnudas las raíces del arte de Fellini, porque esos personajes de Giulietta Masina son simplemente uno solo: Charlot. El neorrealismo, como casi todas las facetas del cine, debe a Charlot su primera y entrañable generación vital: el pobre hombre superfluo de nuestro tiempo. Pero en Charlot siempre hay, también, un camino por el que se va hacia cualquier remota, vaga e inasequible ilusión. El paralelismo entre los personajes de Giulietta Masina y Charlot es tan evidente que llega hasta su interpretación de actriz y su indumentaria pintoresca e indefinible. También tiene, como contraste y referencia, un gigante al lado, sea Zampano o Wanda, Anthony Quinn o Franca Marzi.

Y esta raíz y acento charlotesco significan que la realidad de la vida, por cerrada y hosca que sea, es infinita, está más allá de nuestras ideas, nuestros sistemas y nuestros esquemas. Sobre todos los hechos concretos hay siempre una solución, por ilusoria que sea: la solución poética, que es la solución de Fellini, la solución charlotesca, la solución quijotesca. Transformar la realidad en ilusión para que la ilusión sea realidad, quizá, algún día… Por eso, como en toda poesía, tras el mundo concreto y auténtico de Fellini hay un misterio. Y Fellini se acerca a él por medio de metáforas, último vehículo de lo poético hacia lo indefinible. Sus películas están llenas, en cada escena, de detalles incoherentes y significativos. Es lo que llama, muy certeramente, sus arcanos. Antonioni desarrollará al extremo estas situaciones y detalles marginales e incisivos. Se le reprocha como un truco de pintoresquismo inútil, erróneamente. Es su forma poética, metafórica, que da a su sistema de expresión un legítimo estilo barroco, a veces leve, a veces acentuado, que florece y estalla en sus grandes escenas

multitudinarias: las fiestas y las procesiones. En estas cumbres expresivas es donde se ve la enorme maestría de Fellini como director de montaje, más que de cámara. Lógicamente, porque su concepción inicial no surge de una idea —con su tesis— ni de una imagen —con su forma plástica—, sino de la vida que pasa, con su multiplicidad caótica e indefinible. Recoger estos trozos de vida y darles un sentido, montarlos, es al fin hacer su película. Esta conducción de lo realista hacia la metáfora es la forma lógica de su concepción esencial, paralela: sobre la autenticidad, levantar lo poético.

Y es, creo, la aportación fundamental de Fellini a la necesaria renovación del neorrealismo. La creación de un neorrealismo poético: más aún, de un neorrealismo romántico, valga la contradicción, porque la vida es contradictoria por definición. Quizá su película más sincera, más suya, sea *Los inútiles (I vitelloni)*. Quizá la más pura, auténtica y directa sea *Almas sin conciencia (Il bidone)*. Fellini se resistió a aceptar la terrible realidad que sus investigaciones sobre el tema le proporcionaban: aquellos estafadores y timadores eran simples maleantes, endurecidos e inhumanos, sin salida visible. No la quiso hacer hasta encontrar un camino para Augusto, el estafador empedernido, aunque fuese hacia la muerte. Pero este film ha sido, después del éxito colosal de *La strada*, el que menos ha gustado al público. Seguramente porque es el más puro, pero el menos felliniano. En cambio, *La strada* y *Las noches de Cabiria* constituyen la popularización del neorrealismo, la llegada de esta gran escuela, entonces minoritaria, hasta la conquista total de los grandes públicos. Desde aquí, Fellini comienza a apartarse de sus fuentes autobiográficas más directas, más realistas, para adentrarse en sus concepciones del mundo y de los hombres, aunque siempre a través de sí mismo. *La dolce vita* es este punto de giro. *Ocho y medio* —cuyo título completo es *Fellini-Ocho y medio*, para señalar su raíz personal— está hecha, por completo, con el universo de sus «arcanos», en pleno delirio introspectivo, vitalista, ideológico… *Giulietta de los espíritus*, ya en color, como fuente de lo maravilloso, un tanto en *fumetti*, borra el realismo del asunto bajo la catarata continua de trazos estrafalarios, en indudable búsqueda de otro universo. En el que se adentra decididamente con *Fellini-Satyricon*, a favor de un género tradicional italiano: la reconstrucción histórica. Como Pasolini y otros, toma un legendario pasado para afrontar el presente. Este film es una verdadera orgía descomunal de símbolos, misterios, parábolas, leyendas, mitos, reflexiones, alusiones… por medio de imágenes barrocas de complicada belleza. Una ampliación de sí mismo hacia el universo.

Emilio Fernández

Todo un camino lógico. El neorrealismo poético de Fellini acaba por dominar lo estrictamente real, objetivo y visible, para hacer una deslumbrante eclosión, que marca otros rumbos, sin renegar de sus orígenes. Y siempre serán la expresión de la multiforme e imprevisible personalidad de este colosal artista.

FILMOGRAFÍA: 1950: *Luci del varietà* (codirigida con Alberto Lattuada). 1951: *Lo sceicco bianco (El jeque blanco)*. 1953: *I vitelloni (Los inútiles); Amore in città* (un episodio). 1954: *La Strada (La strada)*. 1955: *ll bidone (Almas sin conciencia)*. 1956: *Le notti di Cabiria (Las noches de Cabiria)*. 1959: *La dolce vita (La dolce vita)*. 1961: *Boccaccio'70 (Boccaccio'70)*, un episodio. 1962: *Otto e mezzo (Fellini, ocho y medio)*. 1965: *Giulietta degli spiriti (Giulietta de los espíritus)*. 1967: *Histoires extraordinaires (Historias extraordinarias)*, un episodio. 1969: *Fellini-Satyricon (Satiricón)*. 1970: *I clowns (Los clowns)*. 1972: *Roma (Roma)*. 1973: *Amarcord (Amarcord)*. 1976: *Casanova (Casanova)*. 1978: *Prova d'orchestra (Ensayo de orquesta)*. 1979: *La città delle donne (La ciudad de las mujeres)*. 1983: *E la nave va (Y la nave va)*. 1985: *Ginger e Fred (Ginger y Fred)*. 1987: *Intervista (Entrevista)*. 1990: *La voce della luna (La voz de la luna)*.

Nació el 26 de marzo de 1904, en Mineral de Hondo (Coahuila), México. Murió en 1986. Su padre era mexicano y su madre india kikapú; adscrito a las corrientes indigenistas americanas, le gustaba llamarse «El indio Fernández». Se dedica a la carrera militar y estudia en una academia, y su adolescencia y juventud transcurren en plena guerra civil. Es la gran contienda, terrible y caótica, por la formación de un país que, en pocos años, conocerá una considerable evolución histórica. De 1910 a 1917 se combate contra el feudalismo que representa Porfirio Díaz por la revolución burguesa que encabeza Venustiano Carranza, con las tendencias de Emiliano Zapata, Pancho Villa y Álvaro de Obregón. Éste hace triunfar la revolución constitucionalista de Carranza, el Partido Revolucionario Mexicano, que permaneció en el poder hasta finales de la década de los noventa con el nombre de Partido Revolucionario Institucional. Esta evolución es todo un síntoma y un hecho nacional importante. Emilio Fernández toma parte en estas luchas sin fin, que en diez años ocasionarán un millón de muertos. A los diecinueve años es teniente coronel, con un nutrido historial militar. En 1923 se encuentra complicado en el alzamiento de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Obregón, y combate con aquél, pero la sublevación fracasa. Se

le condena a veinte años de cárcel, de los que cumple tres, porque consigue fugarse y pasar a los Estados Unidos.

En California, exiliado y pobre, su principal medio de vida es trabajar como bailarín en una academia de baile. Otro de sus recursos ocasionales es el cine: unas veces como bailarín y buen caballista hace de extra y de doble de actores para las escenas peligrosas. Luego consigue algunos pequeños papeles e incluso uno de cierta importancia. Se considera arraigado en Hollywood cuando, en 1933, una amnistía a los «huertistas» le permite volver a México, tras siete años de exilio. En julio de 1934 se incorpora al cine de su país como actor, en el que actuará durante siete años interpretando veintiuna películas. También escribe algunos argumentos, como hará después en sus films, casi siempre en colaboración. En noviembre de 1941 inicia el rodaje de su primera película, *La isla de la pasión*, y a lo largo de cuarenta años dirigirá en México, Estados Unidos, España, Argentina, Cuba… También comenzó alguna película que ha terminado otro realizador; participó como asesor en films norteamericanos y actuó en algunos de sus films y en *La cucaracha* (1958) y *Los hermanos del Hierro* (1961), de Ismael Rodríguez. De esta larga, compleja y complicada obra de Emilio Fernández destacan diez años importantes y fecundos, de 1943 a 1953, y en ellos seis u ocho films que le dan renombre universal y obtienen varios premios en los Festivales de Cannes, Venecia, Bruselas o Karlov-Vary. Con Emilio Fernández el cine de México se sitúa en un plano internacional, en la máxima categoría artística. En su figura y en su obra se vino a centrar, casi exclusivamente, la representación del cine mexicano. Y éste es el triunfo y el drama de Emilio Fernández.

El cine de México permaneció en un estado incipiente y larvado durante todo el periodo mudo. Pero, incluso en esa época, ya manifestaba la tendencia general que habría de caracterizarle cuando llegara a ser uno de los más importantes del mundo, industrialmente considerado: un internacionalismo comercial, sin raíz propia, simplemente imitativo. En el cine mudo de México hay un film que marca esta tónica y estilo, quizá para siempre: *El automóvil gris* (1919), de Enrique de Rosas. Es una desdichada imitación de los films de episodios norteamericanos y franceses sobre las hazañas de una banda de maleantes. Film primitivísimo y anticuado, recargado de frases grandilocuentes y moralistas en un momento en que ya en el mundo se realizaban películas comerciales de extraordinaria categoría. Este film tuvo un éxito colosal y se ha exhibido por cines provincianos durante 35 años. Quizás nunca se haya olvidado esta lección, ya que al mismo tiempo se intentan caminos supuestamente mexicanistas: *Tabaré, Santa, Cuauhtémoc*… El cine mexicano traza, pues, su configuración desde su nacimiento.

El cine sonoro pone definitivamente en marcha la industria de películas mexicanas sobre este mismo esquema. Pero la verdadera definición, el descubrimiento de un cine mexicano auténtico y la revelación de México en el cine, es obra de S. M. Eisenstein con *¡Que viva México!* Todo lo que México proporciona

al genial director ruso es lo mismo que éste va a dar al cine mexicano. Sobre todo, el descubrimiento de un tiempo eterno e inmóvil en el espíritu de México, que es su verdadero «tempo» vital. No el de las cabalgatas guerreras por las llanuras y mesetas soleadas y polvorientas, con sus jinetes galopantes y gritadores, los fusiles al aire. Esto es la historia y la anécdota, y Eisenstein señala en profundidad, indica el camino hacia el alma cristalizada de México. Exactamente, hacia el indigenismo. *Redes* (1934), de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, con fotografía de Paul Strand, es la obra que prácticamente inicia el cine mexicano, puesto que la obra de Eisenstein no se terminó nunca. Obra importante, con grandes imágenes, es una manifiesta combinación de la forma plástica de *¡Que viva México!* y la contextura de *El acorazado Potemkin. Janitzio* (1934), de Carlos Navarro, continúa en esta dirección; el principal actor es Emilio Fernández.

En esta línea se situará la mejor obra de Emilio Fernández como realizador. En torno suyo se constituye un equipo con el que va a obtener sus grandes éxitos y que, cuando se renueva, lo hace verdaderamente por sustitución de valores semejantes: Dolores del Río, la veterana gran actriz; Pedro Armendáriz, extraordinario actor; Gabriel Figueroa, uno de los grandes iluminadores del cine mundial, y Mauricio Magdalena, notable escritor y guionista. *Flor silvestre* (1943), su tercera realización, es una de sus mejores obras. Combina el clásico film de acción mexicano con el drama de costumbres y el profundo estatismo descubierto por Eisenstein como núcleo central y vital de lo mexicano. La escena final del fusilamiento es de lo mejor que se ha hecho en cine, y da al director un prestigio y un crédito artístico que le permiten abordar ese mismo año su siguiente película, *María Candelaria,* considerada como la obra cumbre de Fernández. El indigenismo como tema y la plástica hierática como forma culminan aquí en imágenes de belleza extraordinaria. El tema de los amores de la gente del pueblo, contrariados por la fatalidad, va a ser el *leitmotiv* de la obra de Fernández. *La perla* (1946), sobre un cuento de John Steinbeck, quizá sea su film más logrado, porque esa combinación del estatismo simbólico y el dinamismo de una persecución se contrapesan y compensan como valores. *Enamorada,* en la misma fecha, vuelve en cierto modo a *Flor silvestre* con sus anécdotas sobre la revolución, sobre una clara reminiscencia de *Marruecos,* de Sternberg. *Río escondido* (1947) reitera en cambio el tono y estilo de *La perla,* pero sin ese equilibrio en la estructura del film. *Maclovia* es una nueva versión de *Janitzio* y puede decirse que, a partir de aquí, la obra de Emilio Fernández se diluye y pierde a lo largo de los años y de los films. *La red* (1953) muestra claramente el desequilibrio entre el estatismo de Fernández y el dinamismo interno que requiere un tema como éste. Es un bello film poco logrado, aunque siempre con extraordinarias imágenes. Pero es un gran fracaso comercial, que va a provocar rápidamente el aislamiento y el ostracismo de este extraordinario director. Sus films siguientes carecen de una orientación precisa, e incluso de la calidad y jerarquía de sus obras capitales.

Porque, en realidad, Emilio Fernández, como Roberto Gavaldón, como el Benito

Alazraki de *Raíces* o el Carlos Velo de *Torero* y *Pedro Páramo,* o el productor Manuel Barbachano, entre otros, son excepciones en el cine de México. Aparte de la eterna genial excepción de Luis Buñuel, islote ibérico en cualquier lugar que se encuentre. El cine mexicano, que llegó a ser comercialmente de suma importancia, con más de cien películas al año, era fundamentalmente industrial y popular. Apoyado en unos actores de gran renombre y, a veces, de grandes méritos, conquistó comercialmente América Latina en detrimento del cine argentino y español. Y este hecho pesaba demasiado sobre su cinematografía para podérselo saltar en nombre del arte cinematográfico. Pero este cine comercial mexicano fue, salvo excepciones, de una modestia y de una mediocridad desdeñables, que sumirán al cine azteca en crisis cada vez más largas y amenazantes. Pero decir que la obra y la personalidad de Emilio Fernández fueron obstaculizadas y destruidas por el comercialismo de la producción ambiente, apenas es decir nada. Y tratar de ofrecer aquí las causas verdaderas, hondas y complejas que corroen desde dentro la obra de Emilio Fernández sería pretender demasiado. Porque en ningún lugar el cine está aislado de los problemas de su país, pero en México está quizá más vinculado que en ninguna parte. Sólo es necesario señalar la posición general del arte latinoamericano, situado en un dilema básico: un arte nacional, que puede ser indigenista o no, y un arte internacional, que puede ser europeísta o no. Y dentro de este esquema general, cada país tiene el suyo propio, trazado con sus circunstancias genuinas. En México hay un arte nacional, con gran sustento indigenista, porque México tiene inmediatamente tras su civilización actual varias de las más grandes civilizaciones precolombinas, en muy diversas formas y estados, y que están vivas en el espíritu popular: las fiestas cristianas están llenas de reminiscencias paganas, y aún hay pueblos remotos donde los periódicos se editan en lengua española y azteca. Su gran arte pictórico y su considerable literatura subrayan esta dirección. Y por otro lado, su proximidad fronteriza a los Estados Unidos, «el color del Norte», que hace bien poco les arrebató inmensas extensiones de su territorio por la ley del más fuerte. Esta vecindad está hecha de resentimiento y de admiración en igual medida. Seguramente el internacionalismo de su arte, y concretamente el cosmopolitismo de su cine, viene de ahí, de la competencia a Hollywood. Toda una maraña de problemas en ebullición concurrían sobre el cine mexicano.

Emilio Fernández, al elegir el camino nacional e indigenista, tomaba la resolución más certera, pero también la más difícil. Va contra la corriente general del cine industrial del país. Y va a afrontar uno de los problemas capitales, no sólo de México, sino de Latinoamérica. El del indio. Fernández, con la colaboración de Magdaleno, lo plantea de la manera más simplista y anticuada: recoge el viejo mito del «buen salvaje», para convertirlo en el mito del «buen indio». Es la utopía de los siglos XVI al XVIII, que llega hasta Rousseau, según la cual los salvajes eran, invariable e inevitablemente, buenos y felices en contacto con la madre Naturaleza. El hecho de que muchos de ellos fuesen caníbales no lograba mellar esa fe en la bondad del

hombre y la generosidad de las fuerzas naturales. Pero no era cierto, porque ni el salvaje era bueno por antonomasia ni la naturaleza daba nada generosamente. Sobre este viejo mito, con reminiscencias del paraíso terrestre y de la perdida edad de oro, Emilio Fernández levanta los paraísos de sus films. El indio sencillo y noble enamorado de la india, bella y cándida, en un paisaje de maravilla, como representación visible de la naturaleza pródiga. Y estos amores son contrariados por algún civilizado, voraz y sórdido, nacional o extranjero, que viene a ser la mano de la fatalidad clásica. De una forma u otra, éste es el tema de la obra de Fernández. Lo repite hasta agotarlo y, cuando lo abandona, se pierde. Porque el tema no existe como tal. Existe la tragedia del indio americano que, desde los conquistadores españoles hasta hoy, no quiere adaptarse a la civilización que no es la suya, y casi nadie quiere adaptarle, sino explotarle; salvo las eternas excepciones. Cuanto más grande y sólida ha sido la civilización a la que perteneció, más dura y constante es su intransigencia frente a la civilización nueva. Que es asunto muy distinto —con otros muchos— del tratado por el realizador y su guionista.

En este sentido fatalista y clasicista, magníficamente logrado en sus films, les da un aire de mito, de rito, y una solemnidad religiosa. Por aquí, Fernández toca realmente el tiempo eterno de lo mexicano, guardado en el alma del indio. Y para este hieratismo ritualista Emilio Fernández ha levantado —con Figueroa— el gran edificio de las más bellas imágenes. El mayor esteticismo ha de ser la forma del tema. Esteticismo de alto vuelo, con todos sus méritos y valores, pero también con todos sus peligros frente al futuro.

Una de las más considerables aportaciones de Fernández al cine universal, y concretamente al cine de habla española, ha sido la revalorización de las grandes imágenes, de las bellas, elaboradas, deleitosas imágenes cinematográficas. Como en el cine japonés. Porque el cine es también imagen, tanto como ritmo, del que aquéllas son el vehículo visible. Su otra gran aportación fundamental es la creación de un cine rural con aceptación mundial. El cine rural, el mundo de los labriegos, ganaderos, campesinos, no tiene público, ni grande ni minoritario. El cine es un arte de ciudades que se dirige preferentemente a los ciudadanos, en todas partes. No hay un cine rural verdadero, como tal; *Rapto* (1933), de Dimitri Kirsanov, es sólo una excepción magnífica, entre otras. Cuando existe rebasa sus propios límites hacia problemas sociales generales, como en *Las uvas de la ira,* de John Ford. O hacia un espíritu nacional total, como es la pasión por la aventura y la hazaña, en los films de *cowboys*. Emilio Fernández aborda y salva, realmente crea un cine rural, capaz de ser aceptado y admirado por sí mismo. Para ello recurre a la máscara, imprescindible quizá: el exotismo. Y por aquí vuelve al mito del buen indio y a su alto esteticismo de las grandes, bellas, puras, extraordinarias imágenes. Por todo ello, Emilio Fernández tiene un primer puesto de honor en la cinematografía mundial.

FILMOGRAFÍA: 1941: *La isla de la pasión*. 1942: *Soy puro mejicano*. 1943: *Flor silvestre; María Candelaria*. 1944: *Las abandonadas (La sombra enamorada); Bugambilla*. 1945: *Pepita Jiménez*. 1946: *La perla; Enamorada*. 1947: *Río escondido*. 1948: *Maclovia (Belleza maldita); Salón México; Pueblerina*. 1949: *La malquerida; Duelo en las montañas*. 1950: *Un día de vida; The Torch; Víctimas del pecado*. 1951: *Siempre tuya; La bien amada; Acapulco; El mar y tú*. 1952: *Cuando levanta la niebla*. 1953: *La red; Reportaje; El rapto*. 1954: *La rosa blanca; La rebelión de los colgados; Nosotros dos*. 1955: *La Tierra del Fuego se apaga*. 1956: *Una cita de amor*. 1957: *El impostor*. 1961: *Pueblito*. 1967: *Un Dorado de Pancho Villa*. 1968: *El crepúsculo de un dios*. 1973: *La choca*. 1975:

Zona roja.

HOMBRES DE ARÁN (Man of Aran)

FICHA TÉCNICA: Gran Bretaña: Gainsborough Films (Gaumont-Bristish), 1933-1934. *Argumento, dirección y fotografía:* Robert J. Flaherty. *Guión:* Robert J. Flaherty, Frances Hubbard, John Goldman y David Flaherty. *Ayudantes de dirección:* Pat Mullen (de Arán) y Harry Watt. *Ayudante de fotografía y encargado del laboratorio portátil:* John Taylor. *Música:* John Greenwood, sobre temas de Arán. *Dirección musical:* Louis Levy. *Sonido:* H. Hand. *Montaje:* John Goldman y John Monk. *Otros títulos: El hombre de Arán, Hombres y monstruos*.

FICHA ARTÍSTICA: Colman «Tiger» King (el hombre de Arán), Maggi Dirrane (su mujer), Michael Dillan (su hijo), Pat Mullen, Path Rundh «Barbarroja», Thatchen Flaherty y Tommy O'Rourke (los pescadores de tiburones), Big Patchean, Sthephen Dirrane y Pat McDonough (los remeros).

La cumbre de Flaherty y uno de los grandes documentales de la historia del cine. Durante el viaje que Flaherty realizó a Europa en 1931, un irlandés le habló de las islas Arán y la vida de sus habitantes. Situadas al oeste de Irlanda, a treinta millas de la ciudad de Galway y a unas quince horas de navegación desde Londres, estaban por completo alejadas del mundo, en un estado primitivo. Por otra parte, Flaherty tenía la idea de hacer una película centrada en un niño, desde su frustrado film sobre los indios y aquel otro asunto de la amistad de un niño y un toro, que tampoco logró realizar. Llegado a Gran Bretaña para trabajar con Grierson, Michael Balcon le ofreció la oportunidad de realizar este film grandioso. Según su costumbre, Flaherty se instaló primero en el lugar de la filmación, con su mujer y su hermano David. Eligieron la isla mayor del archipiélago, Inishmore, de extensión reducida: unos quince kilómetros de largo por tres de ancho, de encrespados acantilados oscuros en un mar poderoso, embravecido, magnífico. Como no había luz eléctrica, instalaron un laboratorio portátil y una pequeña sala de proyección, produciendo la corriente con un motor de gasolina. Y registraron el sonido en discos, así como los temas folklóricos para componer la música. Es decir, el film está realizado con la mayor autenticidad, a costa de todas las dificultades y con los procedimientos personales de Flaherty, tan cercanos a la artesanía y a los del aficionado. Sin embargo, pocas veces el cine ha logrado una obra tan extraordinaria, por completo conseguida en todos sus puntos.

Pocas veces también, como en estas islas, encontrará Flaherty un ejemplo semejante de compenetración viva entre el medio, el hombre y su espíritu. Aquel mar tremendo, aquellas rocas desnudas, aquellos hombres elementales, con sus convencimientos y creencias, formaban un mundo cerrado, hostil a toda penetración ajena, de cualquier clase. Siempre siguiendo sus métodos, Flaherty y su familia convivieron con aquellas gentes, durante un año, antes de comenzar su trabajo. Se limitó a tomar documentos gráficos, hechos por su mujer, a formar la familia que había de representar al isleño y a convencerlos de que tomasen parte en la película. Muy pocos habían visto el cine, en algún viaje a Irlanda, y desconfiaban enomemente de los forasteros, por temor a que fuesen misioneros protestantes encubiertos o incrédulos que les arrancasen de sus creencias religiosas. Cuando se estrenó la película y Flaherty los llevó a Londres, tuvo que vencer iguales resistencias, porque tenían entendido que les llevaba a un «país pagano». La familia era el núcleo viviente de aquella sociedad elemental, pegada al suelo y viviendo del mar, a la vez sustentador y enemigo. Por eso, los auténticos protagonistas son la mujer y el niño, siempre a su lado, que desde las rocas otean sin cesar aquel mar, donde el hombre ha ido a ganar el pobre alimento de todos. Esa mujer y ese niño, un poco protegido y un poco protector, son el gran *leitmotiv* humano del film, la expresión viva de su unidad más profunda sobre la inmensa y frenética sinfonía del mar, que bate sin tregua aquellas rocas desnudas que para ellos son toda la tierra. Una concepción casi matriarcal de la existencia primitiva y biológica, donde el hombre ha de salir a dar la batalla a la naturaleza y la mujer está encargada de mantener la vida misma, en la casa, con el fuego, la lámpara, los animales, los hijos, incluso la tierra que hay que sembrar. Todo ello está mostradoo en la película al trasluz de los hechos, puros y directos, pero de manera magistral.

Los motivos predilectos de Flaherty a lo largo de su obra —desde *Nanuk, el esquimal* a *Relato de Luisiana*— aparecen de nuevo en *Hombres de Arán*. También su manera peculiar de narrar, por episodios aislados, con principio y fin, pero aquí con una honda conexión, cuya manifestación más clara es esa mujer y su hijo, siempre frente al mar. Y su lenguaje fílmico, a base de la cámara como instrumento superhumano de ver el mundo y los hombres; pero el montaje aparece con más potencia y precisión que ninguna otra de sus obras. Todo Flaherty está aquí, pero superado por un sentido de la grandeza y de la armonía, por un manejo magistral de todos sus temas y recursos cinematográficos. Esta superación de sí mismo, de su propia labor, es la obra maestra.

Cuatro largas secuencias forman toda la película. La presentación, que es de una fuerza y una precisión definitiva. El chico, con algo en la mano parecido a un juguete, que resulta ser un cangrejo. La mujer en la casa, con la cuna, los animales, los modestos utensilios del hogar. Los acantilados y el inmenso mar embravecido. El motivo insistente: la madre y el chico buscan la barca con la mirada en la extensión marina. La barca, negra, diminuta, se divisa a lo lejos. Enseguida la lucha con el mar,

por rescatar aquella pequeña canoa primitiva, como un caparazón de animal muerto. Es una lucha bárbara, entre las olas, la espuma, las rocas. Apenas pueden salvar la barca y salvarse ellos. Pero falta la red; la mujer vuelve a meterse en el mar, con decisión de suicida, y todos retornan a la batalla. La mujer se cae, las olas se la llevan, la sacan tirando del pelo… Por fin, la preciada red está también a salvo. Es una de las escenas magníficas de la película. Y la familia se va hacia la casa, lentamente, naturalmente, como si lo sucedido fuese algo habitual. Solamente un pequeño detalle sutil: el hombre lleva cargada la red y la mujer coge suavemente una punta, como si tuviese al niño de la mano. Siempre el mar al fondo. Todo lo que hay que decir de la vida dura de aquellas gentes se presenta así. La siguiente secuencia es la tierra, la roca sin tierra. Sobre la eterna sinfonía de acantilados y mar, el hombre golpea las rocas hasta partirlas y la mujer sube algas marinas con una cesta, extraen tierra con las manos, de las grietas, entre las peñas, y con ello van construyendo un campo donde sembrar. Una labor larga, tenaz, heroica, de resultados mínimos pese al enorme esfuerzo. Y siempre la madre y el chico, juntos, como una simbiosis familiar. También en ellos centra Flaherty, aquí, la tensión del episodio. *La isla desnuda*, ese gran film de Kaneto Shindo, es sencillamente esto mismo, años después.

El tercer episodio es el mar, el más largo y detallado, porque es el enemigo. El hombre coge un trapo, como un pañuelo, lo empapa en alquitrán y lo pega al caparazón negro de la barca, en la playa. Sólo con este detalle indica la fragilidad de la embarcación frente al inmenso poder del mar. Es el chico el que descubre algo, mientras pesca desde los acantilados con su larga liza: el monstruo marino en el agua, como un fantasma. Los hombres en la lancha le persiguen, le arponean, tratan de sujetarle, la cuerda arde al roce, el gigantesco pez se escapa. La lucha de Nanuk con la foca y la del niño con el cocodrilo en *Relatos de Luisiana* se reiteran aquí, pero en proporciones grandiosas. Vuelven a buscar otros escualos, en el mar liso y brillante. La mujer y el chico, desde tierra, atisban el océano. Se oyen las voces lejanas, que se pierden en el aire. Otro pez gigantesco, y la captura vuelve a comenzar. Aquí Flaherty muestra su extraordinario manejo del montaje, junto al de la cámara, como hasta ahora no lo había hecho nunca. Todas las escenas de la pesca con arpón y la tremenda lucha con el monstruo marino, desde la barca, alternan continuamente con la mujer y el chico en tierra, que llevan algas, ella cuida la casa y cuece patatas que el chico come con delectación. En este detalle de la frugalidad del alimento y la lucha que por él sostienen está proyectada la pobreza. Y al fin, llega la barquita negra, arrastrando el pez enorme —más de ochenta toneladas— con su cortejo revoloteante de gaviotas blancas. El pueblo entero corre hacia los pescadores, porque aquello es aceite y sustento para todo el mundo. La mujer prepara la caldera, el chico enciende el fuego con la yesca, los hombres desuellan y descuartizan el enorme animal como una montaña. Hay un gran manejo de primeros y grandes planos, con un detallismo moderno y una utilización de los tiempos muertos que han de encontrarse en el cine después.

Por último, la tempestad, la lucha a muerte con el mar. Los pescadores vuelven a salir, tras unos cachalotes que forman largas estelas brillantes en el agua. El muchacho quiere subirse en una barca, pero no le dejan, y vuelve al lado de la madre, refunfuñando. De nuevo ese cambio continuo de la casa y el mar, de la mujer que mantiene el hogar y de los hombres que batallan por el sustento. La mujer y el chico corren por los acantilados, buscando la barca con los hombres, en un mar que se enfurece por momentos. Aparece minúscula, perdida en el océano bramador, con los tres hombres dentro. Otra vez las voces lejanas flotan en la tempestad. En la pantalla se crea de pronto un círculo misterioso y sobrehumano, verdaderamente mágico. La barca corre sobre las olas, arrastrada, indefensa. Desaparece y reaparece, sube, baja, se hunde, reflota… y los hombres luchan en ella por conducirla hacia los acantilados, donde amenaza con estrellarse. La secuencia de la mujer y el chico, que corren sobre las rocas, frente al mar, se hace drama. La filmación de esta tempestad es inconcebible: el realizador empleó teleobjetivos, pero las imágenes no pierden nada de su relieve. Montañas de agua espumeante asaltan y se derrumban sobre las oscuras montañas rocosas de la isla. Y la barca es un punto, clamante entre unas y otras. Al fin llegan a tierra, saltan, tratan de recuperar su barca, pero el mar frenético la destroza de un solo golpe contra las peñas. Tiene todo el patetismo de la muerte de un ser vivo, y la mujer grita ante la tragedia. Luego coge un resto de la embarcación, en un gesto maquinal e inútil de recuperar algo. Ella y el chico se agarran al hombre y los tres se van hacia su casa, lentamente. Por un momento se vuelven a mirar hacia el mar, con rencor. Y hay un montaje alterno de la familia que vuelve vencida a su hogar y el océano bárbaro que ataca encrespado los acantilados. Nunca en el cine, en arte alguno, se ha descrito, como en estas últimas escenas, el poema y el drama del mar.

John Ford

Toda la película es un gran poema, el eterno canto que Flaherty hace a la lucha del hombre por la vida, que aquí es la batalla contra la naturaleza en su más grandiosa manifestación. Por eso, pocas veces el hombre aparece más sencillo, más directo y más grande. Y desde la cumbre de este film, Flaherty sigue dominando el cine documental de la máxima categoría.

LA DILIGENCIA (Stagecoach)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Walter Wanger, John Ford, United Artist, 1939. *Dirección:* John Ford. *Guión:* Dudley Nichols, basado en el relato «Stage to Lordsburg», de Ernest Haycox. *Fotografía:* Bert Glennon, Ray Binger. *Música:* Richard Gageman, Franck Harling, John Leipol y Leo Sulkin, según temas folclóricos de Nuevo México. *Registro:* Boris Morrow. *Decoración*: Alexander Toluboff.

FICHA ARTÍSTICA: Claire Trevor (Dallas), John Wayne (Ringo Kid), Thomas Mitchell (doctor Boone), John Carradine (Hatfield), Andy Devine (Buck), Donald Meck (Samuel Peacock), Louise Platt (Lucy Mallory).

Entre los miles de films de toda clase, largos y cortos, de pasatiempo infantil y de gran espectáculo en las pantallas panorámicas, entre los innumerables breves episodios que constituyen la base de la televisión norteamericana, con sus veinte mil horas de programas anuales y los millares de horas que estas mismas películas ocupan en las pantallas pequeñas del mundo entero, entre todas las películas que durante más de sesenta años se han realizado sobre el tema del Oeste americano, *La diligencia* es la cumbre del cine del Far West. Porque es una de las grandes películas de la historia del cine, realizada por uno de los máximos maestros de este arte. Pero, sobre todo, porque en ninguna otra están representados y tratados tan magistral y perfectamente combinados todos los elementos que constituyen el Far West del cine, género básico en la formación del cine presente, de permanente interés y actualidad. El western es uno de los temas fundamentales e inaugurales del cine.

La gran aventura de la marcha hacia el Oeste es una más, quizá no la más grande, de la fabulosa aventura histórica que es la formación de los Estados Unidos y su transformación desde lejana y olvidada colonia de cazadores hasta primera potencia

mundial, en menos de 180 años. Y en su corta historia general, el Far West es una pequeña historia local, realmente doméstica. Sin embargo, el cine norteamericano ha sabido convertir el Oeste en una verdadera canción de gesta, saga, romancero, poema, leyenda, aventura sin igual que ha apasionado a todo norteamericano y desde allí ha dominado el mundo. Hoy el Far West norteamericano ha pasado a ser un patrimonio mundial de todos los hombres de cualquier raza y país. Ha influido en las costumbres de todo el mundo de manera mucho más profunda y decisiva de lo que pueda suponerse: el primer golpe asestado a la arcaica, ridícula e injusta caballerosidad del duelo fue el primer puñetazo con que el *cowboy* derribó a su enemigo en una película. De las muchas realizaciones extraordinarias que los Estados Unidos han logrado en tantos órdenes, una de las más asombrosas, verdaderamente increíbles, es esta de haber creado el western y haberlo impuesto en el mundo y en el espíritu del hombre moderno. Una obra colectiva, en gran parte anónima, que es verdaderamente genial.

Y se ha logrado e impuesto porque en ella se compenetran, de manera genial también, los elementos de un arte popular, eterno desde los bardos que recitaban sus poemas en las plazas de los mercados. Y se ha hecho por medio del arte popular por excelencia del siglo XX, el cine. Pocas veces en la historia del mundo se ha llegado a una compenetración tal entre lo que se dispone como material y la manera maestra de realizarlo. Quizá más que en ningún otro arte y género puede verse aquí claramente el genio creador de los Estados Unidos: la adecuación entre lo que se tiene y lo que se hace.

John Ford ha realizado en *La diligencia* esta síntesis de manera única: es la *summa* del Oeste americano. Convertido en aventura y en leyenda ideal, lógicamente. Como lo fue desde su decisiva creación en manos del primer maestro del género, Thomas H. Ince. Discípulo de éste, John Ford tiene en el western su gran tema favorito: en él se forma y a él vuelve continuamente en su larga y desigual carrera. *La diligencia* está situada en ese grupo —aguda cumbre de su obra— con *Las uvas de la ira* y *Hombres intrépidos (Long Voyage Home)* al año siguiente. Aquí pone al máximo el lema de su arte: tomar un asunto sencillo y tratarlo de la manera más sencilla. Y así *La diligencia* es un prodigio de sencillez y de realización. Todo lo que es el Far West y su leyenda, con sus hombres y su aventura, está metido en una diligencia y puesto a andar, a correr, a galopar por los grandes paisajes del Sur de los Estados Unidos donde se filmó: Kernville, Dry Lake, Victorille, Fremont Pass, Calabazas, Chatsworth, Kayenta, Mesa Monument Valley… El sistema del narrador clásico que viene del mundo antiguo, con una línea por donde pasan las sucesivas aventuras. Simplemente esto, y en esto los tipos del Oeste americano, ya también clásicos en el cine. Por eso *La diligencia* es un clásico del cine.

Las damas distinguidas y puritanas de un pueblo de Texas (Tonto) expulsan a una muchacha de vida ligera, Dallas, y le obligan a tomar la diligencia de la Oberland Stage Line que marcha al Oeste. En la diligencia se encuentran un médico, borrachín jovial (Thomas Mitchell); un jugador profesional en busca de fortuna, con aire de

caballero del Sur (John Carradine); un viajante de licores (Donald Meeck), con aire de clérigo, hombre circunspecto y tímido; una dama, hija y esposa de militares, que va a reunirse con su marido, el *sheriff* Wilcox, que va a intentar la captura de Ringo Kid (John Wayne); un *cowboy* fugitivo, del que se sospecha va a matar a los asesinos de su hermano; un banquero que finge un viaje de negocios para huir con el dinero de sus clientes en una maleta que vigila celosamente. La situación parte de «Bola de sebo», de Maupassant, pero tanto ésta como los personajes son otros, más abiertos a la vida y a sus azares en el nuevo país. Tampoco pretende Ford la acritud y aguda violencia de Maupassant contra los «burgueses» de su tiempo. Pero el candor de la vida americana se pone inmediatamente a favor de sus personajes, sin distinción, porque son los que representan al país. Desde el primer momento hay una burla irónica contra las damas puritanas y una mano tendida a la aventurera del amor y al médico beodo. Y la diligencia comienza su peligroso camino a través de los desiertos de Nuevo México, donde los pieles rojas del cacique Jerónimo merodean en pie de guerra. En el pescante, el mayoral, que es el inevitable tipo cómico, el alguacil con su rifle (George Bancroff), y junto a la diligencia el escuadrón de los soldados azules que galopan a su lado como escolta de protección, pero solamente hasta la frontera del Estado. La diligencia, que marcha y marcha por los grandes panoramas vacíos, desolados, carcomidos por la erosión, atraviesa ríos turbulentos y cruza desfiladeros altos y resonantes; la diligencia negra con sus caballos negros en los paisajes blancos, en un gran juego fotográfico. En toda esta primera parte Ford presenta la diligencia siguiéndola en su marcha, corriendo con ella, como vista por los soldados de la escolta, en inmensos *travellings* de su conjunto y sus detalles. Y esta marcha está representada por un motivo musical verdaderamente extraordinario, tomado del folklore de Nuevo México. Esta música representa en adelante la interminable marcha de la diligencia, aunque las imágenes sean otras. Con ello alterna lo que sucede dentro del vehículo, para pintar los tipos humanos que representan al Oeste, tanto como las grandes imágenes de la diligencia galopante bajo el peligro del ataque indio.

Ringo, el *cowboy* perseguido, es capturado y entra en la diligencia, detenido bajo palabra. Se establece el idilio entre el hombre y la mujer, ambos al margen de la sociedad, bajo la mirada reprobatoria de la dama. El médico beodo se dedica a seducir con sus atenciones y bromas al tímido viajante de licores, para írsele bebiendo las muestras; el caballero jugador revela, por el detalle de un vaso que maneja, su noble origen y ello merece la atención de la dama. Los mundos afines se encuentran en el pequeño mundo efímero de la diligencia. Y todos son el Oeste. En una parada, el idilio entre el *cowboy* y la muchacha se establece definitivo. La dama va a tener un niño, el médico está borracho y lo espabilan con café y agua fría. Todos tienen que ayudar al parto, sobre todo la muchacha, que así presta un servicio a la dama que la desdeña. Aquel nuevo ser surgido en tales circunstancias establece una unión más entre todos. Ringo ha desaparecido, el *sheriff* sale en su persecución, pero

en realidad ha ido a explorar el terreno y hace notar al *sheriff* las columnas de humo en el horizonte; están rodeados por los pieles rojas enemigos. Toda esta parte y las secuencias siguientes apenas dejan ver la diligencia sino en cortos planos generales siempre fijos. Ya no hay movimiento real en la película, sino sugerido por la música de la marcha o establecido por el juego de planos en el albergue o dentro de la diligencia. Una extraordinaria muestra de realización cinematográfica.

Pero la secuencia suprema, máximo exponente en toda antología cinematográfica, es la persecución de la diligencia por el pelotón de indios a caballo. Como hay un «toque Lubitsch», prodigio de finura, insinuación y sutileza, hay un golpe Ford, maravilla de violencia, precisión y emoción. Se ve correr a la diligencia por el gran valle vacío, negra en el blanco desierto, a lo lejos; la cámara hace un movimiento y en primer término entran de golpe, vistos de espaldas, los indios que la acechan. Un prodigio de síntesis narrativa. La diligencia galopa furiosamente por la blanca planicie, con los jinetes indios detrás, que se acercan y acercan hasta ponerse a los lados. El relato de esta persecución está hecho alternando los largos *travellings* que siguen a la diligencia, unas veces en conjunto y otras en detalle, con los planos fijos de lo que sucede en ella. Cada personaje reacciona a su manera, mientras se defienden a tiros por la ventanilla. Es una de las maravillas del movimiento cinematográfico, pero no logrado por el clásico montaje, cada vez más corto para hacer ese ritmo cada vez más rápido. Los planos tienen cada uno la longitud que necesitan para el hecho fundamental de narrar lo que sucede. Pero el ritmo viene de dentro, de la naturaleza misma de cada uno de los hechos que se suceden. Esta larga secuencia no tiene igual en el cine del Oeste, quizás en ningún otro cine de cualquier género, por sus características: ritmo creciente, emoción, tensión, angustia, lucha, y a la vez un aliento de alegre epopeya, de gran aventura en la que aquellos hombres se sienten como tales, quizá felices. Es el espíritu norteamericano, que Ford quiere pintar en toda su obra, hecho loca cabalgata clásica del Far West. Esta cabalgata es la película, es el Oeste mismo.

En el momento en que el caballero jugador cae muerto de un flechazo, suenan los clarines que anuncian la llegada del escuadrón de tropas salvadoras, con sus sables en el aire y su bandera al viento. La esperanza, que siempre se cumple para el optimismo americano. La escena cumbre se remata de manera cumbre, el momento clásico se cierra de manera también clásica. Después viene la venganza de Ringo sobre sus rivales, en la típica pelea callejera en el pueblo que los abandona, como en *Solo ante el peligro*. Dallas, la muchacha, sigue desde dentro de una casa los ruidos de la lucha, tratando de adivinar el final, que también es de vida o muerte para su felicidad. Y entra el enemigo de Ringo, gesticulante, sonriente, avanza unos pasos y cae muerto. El gran recurso de Ford vuelve a funcionar hasta el último instante. Pero todo este final es demasiado largo, demasiado pequeño a pesar de su altura, en comparación a la gran cabalgata de la persecución anterior; un «segundo final», siempre defecto de un film.

Greta Garbo

Pero *La diligencia* es, ante todo, el romancero del Oeste, donde el norteamericano se reconoce como en un trasunto ideal y absoluto. En esta diligencia van, sobre todo, personas al margen de la sociedad, e incluso de la ley. Pero hombres que vuelven a la ley y a la sociedad, y que son héroes, el héroe norteamericano, porque con ellos se construye el país, que es el último y definitivo objetivo. Es el gran pragmatismo del triunfo, que todo lo justifica, y de la ley que ha de quedar proclamada siempre, como la organización de este país que aquellos hombres están haciendo. La libertad hasta «fuera de la sociedad» si es preciso: el otro gran ideal norteamericano, pero que es eterno y universal, en todos los avatares del «bandolero generoso» en el espíritu popular. Y sobre estos puntos clave, valores esenciales del film, campea lo convencional y conocido, discretamente renovado. Tipos representativos y fáciles, que cuentan con la simpatía del autor y del público, menos el banquero ladrón al que vilipendia como trasunto del financiero sin ideales ni escrúpulos. Una emoción diestramente manejada, pero transformada en cierto sentimentalismo, que es siempre el punto débil de los films de Ford. Una forma directa, sencilla, al alcance de todos los ojos y todas las mentalidades hasta lo vulgar, si es preciso; como compensación, la fascinación de un ritmo extraordinario que sugiere más que dice, con el feliz contrapunto de una música que lo completa, marca o sustituye las imágenes. Y en resumen, la gran aventura, la hazaña de los fuertes, audaz, dramática y alegre, que quizá sea el ideal supremo del pueblo norteamericano, y por extensión el de los hombres de una época en que aquel espíritu domina el mundo. La *diligencia*, romancero actual, también es un documento. Greta Lovisa Gustafsson nació el 18 de septiembre de 1905 en Estocolmo, Suecia. Murió el 18 de abril de 1990 en Nueva York, Estados Unidos. Todos sus antepasados fueron modestos campesinos, y su padre, Karl, nació en una casa al sur de Suecia. En 1896, a los veinticinco años, se trasladó a Estocolmo y se casó con otra campesina, también emigrada a la ciudad, Anna Karlson, matrimonio que tuvo cuatro hijos, el tercero Greta. De su padre heredó Greta la figura y la belleza. Era un obrero no cualificado y la familia vivió siempre pobremente, en el barrio sur de la ciudad, que forma parte de los barrios bajos: calle Blekingegatan, 32, un edificio habitado por familias obreras. Su infancia transcurre en aquellos arrabales, y juega en los solares con los niños pobres del barrio. Los días de fiesta la familia se traslada a una pequeña huerta en las afueras, donde pasan el día trabajando la tierra. Desde niña tenía gran afición al teatro, aunque no podía ir por falta de dinero y se limitaba a admirar a sus ídolos, especialmente a Carl Brisson, un apuesto cantante danés. En 1919 su padre cae enfermo, la muchacha debe acompañarlo a clínicas y hospitales de caridad, y siempre guardará un doloroso

recuerdo de aquellos años de desgracia y de pobreza. El padre muere en 1920, y la muchacha de catorce años trabaja como enjabonadora en una barbería, luego en otra de más categoría, con cuatro coronas a la semana, y sueña con ser actriz. En esta época consiguió dos pases de favor para ver a su admirado cantante, y ésa fue su primera entrada en un teatro. Por su hermana Alva entró como vendedora en los grandes almacenes PUN —del nombre de su propietario, Paul U. Bergstrom—, uno de los mayores de la ciudad, con seiscientos empleados. Estaba en el departamento de sombreros de señora y allí se inició su marcha hacia el cine. Hoy, aún, este departamento recibe las visitas de innumerables admiradores procedentes de todo el mundo para ver el lugar donde comenzó «la divina Greta» (John Bainbridge).

El camino fue de modelo de un catálogo de los sombreros femeninos a maniquí en una película de propaganda de los almacenes, para exhibir unos cuantos trajes, alguno transformable, realizada bajo la dirección del capitan Ragnar Ring. Otra película del mismo director, anunciando los productos de pastelería de una cooperativa, ya un poco más largo y donde accidentalmente pasa a su lado el entonces más famoso galán de la pantalla sueca, Lars Hanson. Y un día de 1922 entró en los almacenes el director y productor Erik Petschler, acompañado de dos actrices que iban a comprar trajes para su próximo film. La muchacha lo reconoció, pero no se atrevió a hablarles durante su trabajo, y aquel mismo día telefoneó al director para solicitarle una entrevista, que le concedió. Y Greta obtuvo un pequeño papel en aquel film en preparación. Pero los dueños de los almacenes creyeron un deber paternal el velar por el porvenir de la muchacha y le negaron el permiso necesario para interpretar la película. Entonces ella quemó sus naves, abandonó su empleo y se pasó al cine. Su primer film fue *Pedro el vagabundo* (*Luffard Peter*, 1922), torpe imitación de las películas bufas de Mack Sennet, donde hacía de bañista en un pequeño papel.

Por primera vez la prensa mencionó brevemente su nombre. Pero no consiguió más trabajo, y el realizador la recomendó a la Real Academia de Arte Dramático para obtener una beca y seguir una carrera seria de actriz. También la presentó a Frans Enwall, uno de los más famosos maestros privados de arte dramático, ya muy anciano, cuya academia dirigía realmente su hija Signe. Esta mujer fue la primera persona que vio el talento dramático de Greta Garbo y se dedicó generosamente a enseñarla, hasta hacerla entrar en la Real Academia de Arte Dramático en septiembre de 1922. Y por último, Gustav Molander, director de la Academia y realizador cinematográfico, eligió a Greta y a otra alumna, Mona Martenson, para actuar en un film de Mauritz Stiller, el máximo director del cine sueco. Entonces, como después con Ingrid Bergman, los alumnos de la Real Academia eran buscados por los directores para encontrar nuevos actores.

En este momento comienza el mito. Mauritz Stiller, judío ruso nacionalizado sueco, fue una de las figuras más extraordinarias del cine, tanto por su obra como por su personalidad. Entonces, la imagen era el medio de expresión cinematográfico por excelencia, la cámara el instrumento de creación, y el actor la representación suprema

de este concepto del cine. Los suecos traen precisamente la poesía y la emoción del paisaje, de la naturaleza como fondo vivo de los personajes. Pero éstos seguían siendo la manifestación genuina de la creación cinematográfica. Stiller sentía esas dos constantes del cine nórdico que son el misticismo y el erotismo, tan patentes después en la obra de Ingmar Bergman. Soñaba con moldear una figura de mujer en que esos dos valores fundamentales tuvieran su máxima expresión viviente, y adivinó en aquella principiante cohibida, en aquella bella muchacha un tanto gruesa y desmañada, el material humano con que crear su ídolo, que concebía como divinidad de los grandes públicos contemporáneos. Stiller cuidaba su propia personalidad, exaltada, caprichosa, pintoresca, donjuanesca, tanto como su obra. Profesionalmente era un director implacable, torturante, igual que Bergman. Y se apoderó por completo del espíritu, la vida y el talento artístico de aquella mujer, aún página en blanco. También de su amor, aunque ello forma parte todavía de uno de los muchos misterios celosamente guardados por Greta Garbo. Muchos de los caracteres personales de la actriz son los de Stiller. Y la figura de la vampiresa es la soñada por ese hombre. Greta Garbo es obra de Stiller, como Marlene Dietrich lo es de Sternberg.

Stiller, con el argumentista Norden, buscó un nombre adecuado para su nueva actriz, desde el del rey húngaro Gabor, hasta el vocablo español «garbo». Greta, de niña, intentó una fuga hacia España. Afinó su figura, diseñó los trajes, le hizo un contrato de 3000 coronas por seis meses, tiempo que debía durar la filmación, y le dio el papel de una mujer «supersensual, espiritual y mística» que salva de su desastre vital al clérigo descarriado Gösta Berling. *La leyenda de Gösta Berling*, sobre la novela de la famosa Selma Lagerlöf, premio Nobel de 1909, fue la primera película, propiamente dicha, de Greta Garbo. En Suecia gustó poco, y la actriz pasó inadvertida. Stiller se lanzó con este ambicioso film a la conquista de Berlín, meca de toda la cultura nórdica, en busca de un éxito mundial. El film bien lazando y Greta Garbo presentada como estrella, asistiendo personalmente al estreno, lograron un enorme éxito en Alemania, lo mismo de crítica que de público. La productora de la película preparó otra con Stiller, que debía desarrollarse en Constantinopla; Stiller impuso a su protegida como protagonista. En Turquía llevan la vida fastuosa habitual en Stiller, pasan el tiempo preparando el film, y cuando reclaman fondos a Berlín para comenzar no obtienen respuesta: la empresa ha quebrado y todos se encuentran parados en aquel lejano país. Stiller vuelve a Berlín y consigue rescatar a sus compañeros, pero todos quedan de nuevo sin fondos en Berlín. Entonces, el novel director G. W. Pabst viene en busca de Greta Garbo, a la que había visto en la película sueca. Stiller, habilísimo negociador, obtiene para la actriz unas excelentes condiciones; así, Greta Garbo hizo el segundo papel de *La calle sin alegría*, cuya protagonista era la famosa Asta Nielsen. A pesar de trabajar con otro director, Stiller se ocupó de la actriz, haciéndole ensayar su papel bajo sus órdenes antes de ir al estudio. La película, una de las más importantes de Pabst, se estrenó en mayo de 1925, no tuvo éxito en Alemania y fue mutilada por la censura en casi todos los

países, por su violencia y sus acusaciones sociales. Pero en aquel momento viajaba por Alemania Louis B. Mayer, directivo de la Metro Goldwyn Mayer, vio *La leyenda de Gösta Berling* y decidió contratar a Stiller. Era el momento en que el cine norteamericano se disputaba a las figuras del cine europeo, principalmente nórdico, dando lugar a la llamada invasión europea de Hollywood. Mayer contrata a Stiller por tres años, y éste impone a Greta Garbo como condición de su contrato. Va a tener lugar la creación definitiva del gran mito cinematográfico: la vampiresa.

El 6 de junio de 1925, Stiller y Garbo llegan a Nueva York. Sólo les esperan dos personas: el jefe de publicidad, Voght, y un fotógrafo alquilado, que hace cuatro fotografías de los viajeros porque no llevaba más placas; a petición de Greta Garbo, entonces ansiosa de publicidad, sigue haciéndole innumerables fotografías… con la cámara vacía. Durante dos meses de un verano abrasador permanecieron olvidados en Nueva York, pensando en abandonar la aventura norteamericana y en volver a su país. Pero una actriz le presentó al famoso fotógrafo Arnold Genthe, que hizo una serie de fotografías de Greta Garbo realmente magistrales y donde perfilaba ya el aspecto futuro de la actriz. Estas fotografías atrajeron la atención de los dirigentes de la Metro, que cambiaron de opinión sobre ella. Stiller logró que subieran el sueldo semanal de la Garbo a cuatrocientos dólares, y partieron para Hollywood. En la estación les recibía un grupo de veinte personas, organizado por la productora, con actores escandinavos y niñas con trajes suecos, que les ofrecían flores. Estas primeras fotografías han pasado a la historia del cine como prehistoria de una de sus más grandes estrellas.

Durante diez semanas la actriz y el director tampoco fueron utilizados, y volvieron a pensar en romper sus contratos y retornar a su país. Al fin, Irving Thalberg, uno de los grandes jefes de producción de la empresa, designó a Greta Garbo, aunque no creía en ella, para interpretar el primer papel femenino, junto a Ricardo Cortez, de *El torrente*, según la novela de Blasco Ibáñez «Entre naranjos». La actriz sueca de nombre español comenzaba con una película de ambiente español y de un autor español. Pero para dirigirla no fue designado Stiller, sino Monta Bell, un director comercial. Stiller, siempre al lado de su actriz, volvió a ensayar por las noches las escenas que había de representar al día siguiente. Ni la película ni la actriz gustaron a los dirigentes de la Metro, pero obtuvo un buen éxito de crítica y público al estrenarse en febrero de 1926. Y la mitología de la vampiresa comienza a levantarse sobre el gran pedestal del alma popular.

Su película siguiente trata de repetir la fórmula: *La tierra de todos,* según Blasco Ibáñez, de ambiente argentino, con Antonio Moreno, y ahora dirigida por Stiller. Pero el realizador sueco, con sus métodos personales tropezó inmediatamente con el rígido sistema industrial de Hollywood; a los pocos días fue sustituido por Fred Niblo, un buen director. A partir de aquí, Greta Garbo queda prácticamente separada de su creador, protector, quizá su primer y gran amor, sola a merced de sí misma, en todos los órdenes. En realidad, nunca encontrará rumbo para su vida y su persona. Stiller

será maltratado por el cine norteamericano, y morirá pronto. La película afianza su triunfo y la siguiente será con John Gilbert, el máximo galán del momento, bajo la dirección de Clarence Brown, según una novela de Sudermann: *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil,* 1927). La película es simplemente discreta, pero las escenas pasionales van a cambiar el rumbo del cine: ha nacido el amor en la pantalla. El amor existió siempre en el cine, como gran tema del arte, pero no tratado por sí mismo. Lo que verdaderamente interesaba eran las vidas, las aventuras, las hazañas y los personajes en busca del amor, como premio y triunfo. Ahora, todo ello pasa a un segundo término, carece de interés propio, y el mundo entero sólo sirve como motivo para crear o destruir un amor. Ese mundo de la ficción cinematográfica no se mueve por el amor, sino para el amor. Greta Garbo es el amor en la pantalla, y la vampiresa, la mujer fatal, su encarnación ocasional, quizá máxima. El éxito colosal de la película en el mundo entero y la consagración definitiva de Greta Garbo representan exactamente esto: el gran mito de la mujer como ídolo y el amor como tema.

En tres años, 1927-1929, interpreta siete películas más, que dominan el mundo y crean su figura para siempre: *Ana Karenina*, *La mujer divina, La dama misteriosa*, *La mujer ligera, Orquídeas salvajes, Tentación* y *El beso*. La productora puede ya lanzarla con este título supremo: «La Garbo», como hasta ahora se había dicho la Bernhardt o la Duse. El mito renace del mito, como Marlene Dietrich se apoyará en Greta Garbo. La dirigen Edmund Goulding, Victor Sjöström, Fred Niblo, Clarence Brown, Sidney Franklin, John S. Robertson y Jacques Feyder. Y la fotografía el mismo iluminador, William Daniels, del que la Garbo no querrá prescindir nunca. Estos films, cualquiera que sea su tema y su director o la maestría con que estén realizados, son siempre inferiores a la actriz. No importa cuáles sean ni lo que en ellos acontece. Lo que vale, lo que sugestiona, lo que viven los grandes públicos del mundo es el amor máximo en la mujer máxima. Lo que cuenta es Greta Garbo, el ídolo, y lo demás es puro y simple accidente, el reactivo dramático para poder contemplar a la «mujer divina» bajo otra situación capaz de revelar los secretos de su espíritu y poner en marcha los resortes de su pasión. Toda su obra será siempre eso: Greta Garbo y su amor pasión. Y a la vez que la figura mitológica crece, la mujer real disminuye. Todavía en esta época cuenta algo su vida diaria, oscura, retraída, sencillísima, sus pocas declaraciones y sobre todo sus amores con John Gilbert. La productora los utilizará como vehículo publicitario; por eso, esta primera versión de «Ana Karenina» se llamara *Amor (Love),* interpretada por la pareja Garbo-Gilbert. Este idilio fue el último verdaderamente público de Greta Garbo, que acabó por desprenderse de su galán. Su sueldo —es una de las estrellas mejor pagadas de la pantalla— es de 260 000 dólares al año y su agudo sentido de la economía raya el exceso. Todo su lujo era un coche de segunda mano con un chófer negro, en la gran época de las locuras de Hollywood. La muerte de Stiller en 1928 la afecta hondamente, y durante un viaje a Suecia, una verdadera marcha triunfal, la mejor aristocracia se disputa su amistad y el príncipe Sigvard, enamorado, quiere casarse

con ella. Comienza ahora su misantropía, su anhelo de soledad, su pánico a los periodistas y a las multitudes. Greta Garbo inicia su inacabable fuga de todas las cosas.

Los tres últimos films, realizados en 1929, eran aún mudos cuando el sonoro se extendía ya por el mundo. En 1930 debió abordar la gran prueba que había barrido tantos grandes nombres: Greta Garbo hablaría. Todo un gran mito cinematográfico, el de la vampiresa, estaba en juego. *Ana Christie,* según el drama de Eugene O'Neill dirigido por Clarence Brown, fue su primer film sonoro. Todos los públicos del mundo aguardaron sus primeras palabras con ansiedad; los dirigentes de la productora, con tremenda inquietud. El realizador había graduado hábilmente tal situación y Greta Garbo no aparecía hasta el segundo rollo del film. Decía: «Give me a *whisky*» («Dame un *whisky*»), con marcado acento extranjero. Pero su voz de contralto, oscura y limpia, pasional como ella misma, conquistó a sus públicos aquel 14 de marzo de 1930. Y la historia de la gran vampiresa continuaba.

Sus catorce películas sonoras son muy desiguales entre sí, y en general de escasa importancia por sí mismas en la historia del cine. Después de *Ana Christie* sólo cuentan verdaderamente *La reina Cristina de Suecia,* de Rouben Mamoulian; *Margarita Gautier,* de George Cukor, y *Ninotchka,* de Ernst Lubitsch. Pierde una gran oportunidad en *Mata Hari,* donde pudo lograr la reencarnación total de aquella gran vampiresa real, fusilada por espía; en *Gran Hotel* es dominada, quizá por única vez, por los demás actores del gran reparto. *La reina Cristina de Suecia* fue un tema elegido por ella, atraída por la figura de aquella reina, incapaz de lograr un gran amor, aunque con numerosos amantes, que un día lo abandona todo y se deja hundir en una vida oscura, por los caminos del mundo. *Margarita Gautier* es, quizá, su mejor interpretación, porque el personaje es el arquetipo del suyo. *Ninotchka* revela una Greta Garbo como extraordinaria actriz de comedia, en un personaje pleno de matices. Esta figura nueva pretende ser desarrollada, bien torpemente, en *La mujer de las dos caras,* para adaptar a la Garbo al tipo de mujer norteamericana. La película tiene conflictos con la Legión de la Decencia, debe ser reformada, pero sigue siendo atacada, sobre todo por las organizaciones católicas. Es un fracaso de público y será la última película de Greta Garbo, estrenada el 31 de diciembre e 1941.

Greta Garbo tenía entonces treinta y seis años, seguía siendo la actriz más célebre del cine, cobraba 300 000 dólares por película y, siempre extraordinariamente ahorrativa, era millonaria. Pero la mujer más admirada y solicitada del mundo se encontraba con una vida personal cada vez más reducida, oscura y dolorosa. Vivía en pequeños apartamentos amueblados, sin nada personal, y luego en una villa solitaria, aislada, donde hacía cubrir con cortinas los jardines para no ser espiada. Este secretismo provoca la curiosidad, y su vida es conocida y divulgada en reportajes y libros, como el de John Bainbridge, sobre todo. Van pasando amores fugaces, más o menos reales y siempre secretos: Wilhelm Sorense, joven y rico industrial sueco, que fue a buscarla a Hollywood; Rouben Mamoulian, el director; George Brent, el actor;

Max Gumpel, rico ingeniero, en su segundo viaje a Suecia; Leopoldo Stokowski, el famoso director de orquesta, con el que viajó por el mundo y vivió una temporada en Ravello (Italia), acosados por periodistas y fotógrafos del mundo entero; Gayelord Hauser, el famoso dietista norteamericano que llegó a poner un destello de optimismo industrializado en su vida. Después de su retirada del cine se la ha visto acompañada por George Schlee, experto industrial, casado con la famosa modista Valentina, y también con el barón Enrich Goldschmidt-Rothschild, millonario y ocioso hombre de mundo. Sus amigos son cada vez más escasos y siempre prefirió a las mujeres. Principalmente a Salka Wiertel, la mujer del escritor Bertold Wiertel, y sobre todo a Mercedes d'Acosta, bella mujer cosmopolita, interesada en las más diversas actividades: desde la poesía, que escribe, hasta la pintura moderna, desde el catolicismo al budismo y al yoga, desde el vegetarianismo a la última corriente de la moda. Pero, sobre todo, Greta Garbo ha sido dominada por su tremendo pánico a los periodistas, a la multitud de sus admiradores y, en fin, a la gente en general. Incluso a los trabajadores mismos del estudio, a los que a veces obligaba a salir, para que no la mirasen.

Las causas reales de su retirada del cine han sido interpretadas de mil maneras, todas «tendenciosas»: desde el pánico a la gente, hasta los consejos de un psicoanalista que le recomienda se aleje de aquel mundo si quiere que su espíritu sobreviva. En dos o tres ocasiones ha pensado seriamente en volver al cine, incluso ha firmado contratos, pero no ha podido sobreponerse y ha renunciado. Al final de su vida fue una mujer vagabunda por las calles de las ciudades y los caminos del mundo, totalmente ociosa, sin ningún interés definido, que dejaba pasar los días y los años. En alguna ocasión ya dijo: «No tengo planes para el cine, el teatro, ni para nada. Ni siquiera tengo un sitio para vivir. Soy como un tronco a la deriva». Hay que pensar en «las peregrinaciones aterradoras» de Rimbaud, aquel joven de diecinueve años que escribió los mejores poemas de su tiempo, y que después del atentado de Verlaine renuncia a su arte, quema su último libro y marcha sin cesar por Europa; combate en Java, se pierde en la selva, es contrabandista en la Etiopía del emperador Menelik y vuelve para morir en su patria, añorando no haberlo hecho en algún lugar ignorado, «rodeado de desconocidos sin edad y sin sentimientos». Quizá sea esa misma fuerza destructora, gran corriente secreta del espíritu, lo que movió a ambos.

Los dos máximos mitos creados por el cine son el de Charlot, el vagabundo, y el de Greta Garbo, la vampiresa. El del héroe y su aventura no ha encontrado su representante genial y único, dispersándose entre Douglas Fairbanks y sus continuadores. Charles Chaplin y Greta Garbo ofrecen al hombre de hoy el espectáculo de la creación mitológica, realizado a la vista de todos, lejos del misterio del tiempo y de lo sagrado, donde nacen los mitos clásicos. Todo mito se apoya siempre en una realidad, se torna sublime, sin dejar de ser lo que es. Lo fantástico y lo real se superponen, sin destruirse, en esa unidad del mito. El pescador polinesio muestra el extraño saliente de la montaña, porque allí enganchó su dios el anzuelo de

pescados para sacar del fondo del mar la isla donde habitan; el campesino enseña el puente sobre el abismo para contar la leyenda de un demonio que en tiempos pasados lo hizo con su sobrenatural poder, aunque sepa también que el puente es romano. No importa que sepan lo real y natural, porque el mito vive sobre ello y lo explica por el otro lado de la veracidad. Este mismo mecanismo arcaico sigue funcionando en el alma de los hombres y en las creaciones de este último arte que es el cine.

Sobre Greta Garbo, aquella muchacha nórdica con su vida sencilla y oscura, se levanta el mito eterno de la mujer peligrosa, de la mujer maldita y divina, sea Helena de Troya, la semidiosa, o Salomé, la danzarina que pide por su belleza el precio del crimen. Y el cine crea la «vampiresa», transposición de ese eterno ideal de la mujer como diosa y como demonio. Es un mito europeo y nórdico. Nace en el cine danés, lo recoge el italiano y lo lanza el norteamericano con Theda Bara, que le da el nombre sobre una película inspirada en un poema de Kipling, *El vampiro*, en 1911. Pero Theda Bara es más que nada un hecho publicitario, elemental y burdo de la mujer perversa, que a veces se retrataba con un esqueleto al lado como si fuese el del caballero que acababa de devorar. Solamente con la aparición del cine psicológico, principalmente germano, a partir de 1924 se hace posible la existencia de la vampiresa. Porque Greta Garbo es, ante todo, psicología, y todo lo que sucede en torno suyo sólo tiene por objeto revelarnos el secreto de aquel espíritu y mostrarlo en el delirio de su pasión, que es mostrar la cumbre desnuda del amor. Sobre este pedestal las multitudes alzan la figura de Greta Garbo, la mujer divina, la gran vampiresa: el mito eterno. Lo que hoy apenas vislumbramos a través de la lejanía de los tiempos y del misterio de las civilizaciones perdidas, convertido en leyenda y en folclore popular, lo hemos visto nacer, crearse y crecer ante nuestros ojos con el mito de Charlot y de Greta Garbo.

Si Marlene Dietrich puede ser el final de Madame Bovary, el gran personaje de Flaubert, Greta Garbo es sin duda, más que ningún otro, Margarita Gautier, el romántico y fácil personaje de Dumas que llena toda una época de la literatura y de la vida. Greta Garbo es la sedienta de amor, la asceta perseguida por delirios amorosos en el desierto de un erotismo imposible: esos largos brazos implorantes y apremiantes, por ejemplo. Si tiene un último amor, es sólo porque tras él llega la muerte. Pero es exigente, dominante, triste como toda romántica, con un eterno gesto de desesperanza y de avidez… Cada época tiene su ideal de amor y de erotismo, su ídolo femenino que lo expresa, y tras Greta Garbo el tipo de la vampiresa ha evolucionado y ha perdido sus clásicos perfiles. Pero está ahí, eterno, porque Greta Garbo es el misterio del amor y la mujer, sin fondo y sin fin.

Lillian Gish

Y la mujer real, sobre la que se levanta el mito de la gran vampiresa, heredera de todas las mujeres que han encarnado la fatalidad a través de los siglos, no puede resistir ese personaje y su leyenda. La obra de todo artista acaba por devorar su vida cotidiana y personal; Greta Garbo lo ha rehuido y se ha quedado sin su vida y su personalidad. «Hace años que estoy muerta». Cuando ve sus películas habla del personaje en la pantalla como si fuese algo totalmente ajeno a ella, designándola en tercera persona: «Ahora, ella sale de la casa…». En la época en que en el mundo dominaba lo mítico sobre lo experimental, lo fantástico sobre lo real, esa sombra hubiera perseguido y atormentado a la mujer, como los fantasmas de Shakespeare. Pero ahora de lo que Greta Garbo ha huido es también de la vampiresa y su fábula, al huir de esas multitudes que la adoran, la acosan y buscan acercarse a la deidad que ha encarnado en su pobre figura humana. Como Marilyn Monroe, no ha podido afrontar ni su mito ni su éxito; aquélla se dejó caer en la muerte y Greta Garbo se dejó llevar por el curso de la vida más anónima, anodina, vulgar y vacía, hasta no ser nada, «como un tronco a la deriva». Lo que también forma parte de su mito, lo que quizás es la venganza de su personaje. Una vez más el mito es más fuerte que la realidad, y si lo real sirve de base para levantar un mito, este mito acaba por crear otra realidad. Greta Garbo es la expresión de esta mitología del amor, del misterio de la mujer diosa para las más grandes multitudes que, desde el comienzo de los tiempos, contemplaron la imagen de una mujer.

FILMOGRAFÍA: 1922: *Luffar Petter,* de Erik A. Petchsler; *Gösta Berlings Saga (La leyenda de Gösta Berling),* de Mauritz Stiller. 1925: *Die freulose Gasse (Bajo la máscara del placer),* de G. W. Pabst. 1926: *The Torrent (El torrente),* de Monta Bell; *The Temptress (La tierra de todos),* de Fred Niblo. 1927: *Flesh and the Devil (El demonio y la carne),* de Clarence Brown; *Love (Ana Karenina),* de Edmund Goulding. 1928: *The Divine Woman (La mujer divina),* de Victor Sjöström; *The Mysterious Lady (La dama misteriosa),* de Fred Niblo; *Woman of Affairs (La mujer ligera),* de Clarence Brown. 1929: *Wild Orchids (Orquídeas salvajes),* de Sidney Franklin; *The Single Standard (Tentación),* de John S. Robertson; *The Kiss (El beso),* de Jacques Feyder. 1930: *Anna Christie (Ana Christie),* de Clarence Brown. **NOMINACIÓN** (A. P.); *Romance (Romance),* de Clarence Brown. **NOMINACIÓN** (A. P.); *Inspiration (Inspiración),* de Clarence Brown. 1931: *Susan Lenox: Her Fall and Rise (Susan Lenox),* de Robert Z. Leonard. 1932: *Mata-Hari,* de George Fitzmaurice; *Grand Hotel (Gran Hotel),* de

Edmund Goulding; *As You Desire Me (Como tú me deseas),* de George Fitzmaurice. 1933: *Queen Christina (La reina Cristina de Suecia),* de Rouben Mamoulian. 1934: *The Painted Veil (El velo pintado),* de Richard Boleslawski. 1935: *Anna Karenina (Ana Karenina),* de Clarence Brown. 1936: *Camille (Margarita Gautier),* de George Cukor. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1937: *Conquest (María Valewska),* de Clarence Brown. 1939: *Ninotchka (Ninotchka),* de Ernst Lubitsch. **NOMINACIÓN** (A. P.). 1941: *Two Faced Woman (La mujer de las dos caras),* de George Cukor.

Lilian de Guiche nació el 14 de octubre de 1896 en Springfield (Ohio), Estados Unidos. Murió el 27 de febrero de 1993 en Nueva York, Estados Unidos. Formó pareja con su hermana Dorothy, dos años menor y tan parecidas que Griffith y otros realizadores debían pedirles que vistieran de forma diferente para poder distinguirlas con facilidad. Pero Lillian es una de las grandes figuras dominantes de los primeros años del cine, porque tiene grandes condiciones de actriz dramática y, sobre todo, por ser una figura creada por David W. Griffith, gran genio del cine. Debuta en el teatro de niña, en la compañía de Alice Niles, en el melodrama «In Convict Striper», y permanece varios años con ella. Luego, con su hermana Dorothy actúa en otras compañías. Las dos entran en el cine por Mary Pickford, en los comienzos de su carrera, bajo la dirección de Griffith. Y en aquellos estudios de la Biograph las hermanas Gish trabajaron como extras, en un número indeterminado de películas cortas, en su mayoría hoy desconocidas y perdidas. Su primera actuación fue en *El enemigo invisible* (*The Unseen Enemy,* 1912), cuya protagonista era Mary Pickford. Su primer papel importante es en *The Mothering Heart,* en 1913, y su primer gran éxito lo obtiene ese mismo año con *Judith de Bethulia* (1913-14), primer largometraje norteamericano, de cuatro rollos y aproximadamente una hora de duración. Pero su consagración como una de las máximas estrellas del cine norteamericano y mundial se centra en su extraordinaria interpretación de Elsie Stoneman, la tierna y dulce muchacha amada por el coronel sudista de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914-15), de Griffith. El colosal éxito de la película hace de Lillian Gish una de las más grandes, admiradas e idolatradas estrellas del cine, figura representativa de toda una época y una mentalidad.

Después, en su larga obra destacarán siempre los films de Griffith, como *Corazones del mundo, El gran amor, Un mundo aparte*… Pero sobre todo *La culpa ajena* y *Las dos tormentas*, cuyas interpretaciones han de quedar como sus obras magistrales. Y cuando Griffith decae, parece arrastrar con él a su actriz predilecta. En *Las dos huérfanas* la actuación de las hermanas Gish está sujeta al amaneramiento y sensiblería general del film. La actriz se independiza de su creador, en decadencia, e interpreta una serie de películas, algunas extraordinarias, a lo largo de la década de los veinte: *La hermana blanca* (*The White Sister*, 1923), de Henry King; *Vida*

bohemia (La Boheme, 1926), de King Vidor; las dos mejores películas dirigidas por Victor Sjöström en Hollywood, *La mujer marcada* (*The Scarlet Letter*, 1926), y *El viento* (*The Wind*, 1928), y aquel estupendo film pacifista de Fred Niblo, *El enemigo* (*The Enemy*, 1928). Pero la influencia de Griffith es más profunda y permanente que la circunstancia de su dirección. La Gish es su obra y nunca podrá desprenderse de esta impronta original, que un día la marcó y la hizo. La llegada del sonoro no es más que el motivo circunstancial para su progresiva desaparición de la pantalla y su paso a papeles de característica en films más o menos importantes. En realidad, deja de contar en el cine. Actúa en la televisión y, sobre todo, en el teatro, donde goza de prestigio y alcanza éxitos de público y de crítica; obtiene el premio Pulitzer en «All the Way Home», en 1961.

Lillian Gish es el lado humano de la expresión de David W. Griffith como forjador del cine norteamericano y uno de los grandes creadores fundamentales del cine mundial. Todas sus concepciones, a la vez simplistas y complejas, se hacen personaje en esta mujer, su actriz predilecta. Su concepcción fundamental de la lucha entre el Bien y el Mal, con el triunfo del primero, se encarna en esta muchachita bella, débil, ingenua, pura, de mirada cándida, labios en forma de corazón y bucles infantiles. Toda la auténtica poesía de Griffith y toda su sensiblería están en Lillian Gish. A lo largo de toda su obra están presentes sus ensueños de adolescente, hijo de un coronel sudista que le enseñaba a recitar los versos de Tennyson —«Idilios», «In memoriam»— y de Browning, con sus poemas y sus dramas románticos, oscuros y puritanos —«Hombres y mujeres» o «El anillo y el libro»—. Y desde luego, fundamental y decididamente, Charles Dickens y sus personajes. Es el espíritu victoriano inglés el que yace continuamente en el trasfondo de su obra, como reminiscencia de la patria que sus antepasados abandonaron, pero de la que siempre se sienten orgullosos. Este espíritu victoriano, romántico, sentimental y puritano lo pone Griffith en Lillian Gish, y con él la hace y la deshace.

También representa un ideal americano de recompensa: la débil y poética criatura, a la que salvar y proteger, en el pueblo pragmático y emprendedor y duro, dispuesto a todas las conquistas. Como Mary Pickford, Mae Marsh, Blanche Sweet… y otras actrices semejantes salidas de las manos de Griffith, que produjeron una florecimiento parecido en el cine norteamericano y mundial, durante casi veinte años. Precisamente en aquellos años en que la mujer conquista su independencia social y económica, lucha en la vida junto y frente al hombre, se corta el cabello y empieza a mostrarse cada vez más desnuda… Estas heroínas de Griffith son un vivo anacronismo. Pero ese halo romántico y sentimental constituía la emanación natural de su personaje y todo tendía a manifestarlo, desde el juego escénico de la actriz, hasta la fotografía con la que se filmaba. En *Vida bohemia*, ya bajo la dirección de Vidor, el iluminador Erik Sartov fotografiaba a la Gish dirigiendo los focos sobre grandes espejos, a través de velos de gasa, para obtener esa iluminación blanca, irreal, sentimental, que la actriz requería. Pero bajo todas las imprescindibles concesiones a

su época y todos los condicionamientos de su formación, venidos de Griffith, en Lillian Gish hubo siempre una gran actriz, en la que se han formado tantas otras. Greta Garbo, por ejemplo, la admiraba sinceramente. Lillian Gish siempre será un gran nombre en la historia del cine.

FILMOGRAFÍA: 1912: *An Unseen Enemy (El enemigo invisible),* de David W. Griffith. 1914: *The Battle of the Sexes (La batalla de los sexos),* de David W. Griffith; *Home Sweet (Dulce hogar),* de David W. Griffith; *The Escape (La evasión),* de David W. Griffith. 1915: *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación),* de David W. Griffith; *Intolerence (Intolerancia),* de David W. Griffith. 1917: *Hearts of the World (Corazones del mundo),* de David W. Griffith; *The Great Love (El gran amor),* de David W. Griffith; *The Greatest Thing in Life (Lo más grande en la vida),* de David W. Griffith. 1919: *A Romance of Happy Valley (Un mundo aparte),* de David W. Griffith; *Broken Blossoms (La culpa ajena),* de David W. Griffith; *The Heart Susie (Pobre amor),* de David W. Griffith; *The Greatest Blossom (El mayor problema),* de David W. Griffith. 1920: *Way Down East (Las dos tormentas),* de David W. Griffith; *Remodeling Her Husband,* de Lillian Gish. 1921: *Orphans of the Storm (Las dos huérfanas),* de David W. Griffith. 1923: *The White Sister (La hermana blanca),* de Henry King. 1924: *Romola,* de Henry King. 1926: *La Boheme (Vida bohemia),* de King Vidor; *The Scarlet Letter (La mujer marcada),* de Victor Sjöström. 1927: *Annie Laurie,* de J. S. Robertson; *The Enemy (El enemigo),* de Fred Niblo. 1928: *The Wind (El viento),* de Victor Sjöström. 1930: *One Romantic Night (Una noche romántica),* de Paul L. Stein. 1933: *His Double Life (Su doble vida),* de Arthur Hopkins. 1942: *Commands Strike At Dawn (Los comandos atacan al amanecer),* de John Farrow. 1946: *Miss Susie Slagle's,* de John Berry; *Duel in the Sun (Duelo al sol),* de King Vidor. **NOMINACIÓN** (A. S.). 1948: *Portrait of Jennie (Jennie),* de William Dieterle. 1955: *The Cobweb,* de Vincente Minnelli; *Night of the Hunter (La noche del cazador),* de Charles Laughton. 1958: *Orders to Kill (Orden de ejecución),* de Anthony Asquith. 1960: *The Unforgiven (Los que no perdonan),* de John Huston. 1966: *Follow Me Boys,* de Norman Tokar. 1967: *The Comedians (Los comediantes),* de Peter Glenville; *Warning Shot,* de Buzz Kulik. 1978: *A Wedding (Un día de boda),* de Robert Altman. 1983: *Hobson's Choice,* de Gilbert Cates. 1984: *Hambone and Hillie,* de Roy Watts. 1986: *Sweet Liberty (Dulce libertad),* de Alan Alda. 1987: *The Whales of August (Las ballenas de agosto),* de Lindsay Anderson.

Jean-Luc Godard

Nació el 3 de diciembre de 1930 en París, Francia, en una familia protestante de la alta burguesía, con su mundo social característico, en el que lógicamente Godard se forma y que será, en un sentido o en otro, uno de los datos básicos de su personalidad y su obra. Estudia en Nyon (Suiza), en el Liceo Buffon de París y en la Sorbona, donde se gradúa en Etnología. A pesar de que su primera vocación fluctúa entre las ciencias, por su carrera, y las artes, acaba por interesarse definitivamente por el cine, a través de las sesiones de los cine-clubs estudiantiles y de la Cinemateca Francesa. Como en la mayoría de los integrantes de la «nueva ola» francesa, ésta es una formación decisiva, de escolástica cinematográfica: «No conocía nada de la vida —ha dicho—, salvo a través del cine, y mis primeros esfuerzos fueron *films de cinéphile*». Quizá la marcha de Godard a través de su obra y de sí mismo se explique por el esfuerzo continuo para insertarse en una realidad vital a través del cine: es decir, el camino opuesto. Y como la vida es esencialmente contradictoria, Godard podría definirse como una integración de contradicción. Lo que al fin siempre significa un nuevo camino, enrevesado, pero concreto.

A los diecinueve años escribe artículos en «La Gazette du Cinéma», propugnando un cine político y comprometido, en la línea del soviético de aquel momento, bien con su nombre o como Hans Lucas. Al año siguiente (1951), quizá por la ruptura con su familia, viaja por América del Norte y del Sur; en abril de 1954 muere su madre en un accidente de automóvil y el joven se va a Suiza, para trabajar como obrero en la construcción de un dique. Allí realiza, con su dinero, su primera película, un documental corto sobre el asunto: *Opération béton*. De nuevo en París, forma parte del grupo que encabeza André Bazin, que tendrá su portavoz en la revista «Cahiers du cinéma», de donde ha de salir la «nueva ola francesa». Escribe allí y en «Arts» artículos vivamente polémicos, como la mayoría de los integrantes de aquélla. Tras participar de algún modo en films de otros realizadores del grupo y hacer unos cuantos cortos, dirige su primer film largo: *Al final* de la escapada (*À bout de souffle*, 1959), excelente película que se alza como estandarte de lucha de la nueva ola. Y prefigura la obra de Godard, tanto en su forma como en el tema central, que vendrá a ser una constante sobre la que hace infinitas variaciones. Ese joven marginado de la sociedad, sin saberse por qué, que comete un crimen sin sentido, tiene una aventura erótica como evasión suprema y se deja matar es la encarnación de la idea capital del autor: la libertad como meta en una vida sin caminos.

Los años en que comienza su obra son los de la gran crisis y desorientación, cuando todas las ideologías se tornan cuestionables desde dentro de sí mismas y la juventud del mundo señala una ruptura cada vez más radical con todo lo que debía

históricamente conformar su generación. Román Gubern ha destacado muy bien esta situación general en uno de los mejores libros que se han escrito sobre Godard: «Godard polémico». Y este clima puede muy bien reconocerse como la segunda y decisiva formación del realizador. Trabaja con enorme rapidez y fecundidad, haciendo dos y tres películas al año, a veces en pocos días, con los mínimos medios y absolutamente como instrumento de expresión personal. Practica así los postulados de la nueva ola; pero cuando los integrantes de este movimiento se van incorporando, más o menos abiertamente, a un cine más tradicional, Godard sigue manteniendo su postura inicial con intransigencia y fe en sus actitudes. También su agresividad, su afán de desconcertar y su facultad de provocar actitudes extremas, casi siempre de escándalo, ante cada uno de sus films y ante su persona. Para unos es un genio, el gran pensador de la pantalla, y para otros un mistificador, charlatán y exhibicionista, sin contar los términos injuriosos. El «caso Godard» es una permanente frontera entre dos sectores del cine, los que le admiran y los que le detestan.

La forma anárquica de sus películas, fuera de todo sistema de creación y técnica de trabajo, la manera de tratar sus temas, como manifestación personal de sus ideas de cada momento, sobre cada cosa, han producido la irritación que ocasiona lo inclasificable e inesperado. Política y socialmente, en función de sus críticas y ataques, se le ha calificado de todo y de nada, de las ideologías más opuestas y de un esnobismo publicitario. El erotismo y la mujer son uno de los puntos obsesivos de la mayoría de sus películas. *Une femme mariée* es un estudio antropológico de la mujer como un ser aparte, extraño e insólito, con un detallismo biológico. Sobre este film ha dicho: «Igual que Lévi-Strauss hubiera podido dar la idea de la mujer en una sociedad primitiva de Borneo, yo he tratado de ofrecer la idea de la mujer en una sociedad primitiva de 1964». Esta sociedad es la nuestra, en París. Con semejantes puntos de vista personales ha abordado todos sus temas, desde la guerra de Argelia, en *Le petit soldat*, hasta el maoísmo terrorista en *La chinoise*. Dos años antes, en 1965, aún declaraba su negativa a comprometerse, porque su profesión era simplemente la de cineasta. Pero esta película es una encrucijada en sus múltiples caminos.

Poco a poco ha ido renegando de sus propios pasos y admiraciones, entre ellas la del cine norteamericano, común a la mayoría de los integrantes de la nueva ola. Estos cambios de orientación, sin abandonar su línea central, atizan la polémica, tanto las admiraciones como la desconfianza. La llamada revolución de mayo de 1968 señala el cambio completo en sus posiciones, aunque ya se marcaban anteriormente. Forma parte, como uno de sus más activos promotores, de los autodenominados Estados Generales del Cinema y aquí comienza su trayectoria posterior, su nueva revisión de posiciones. «En aquellos días de mayo —ha dicho— es cuando mejor comprendí dónde debía conducirme mi revuelta espontánea, que poco a poco me había puesto fuera del sistema. Era una revuelta individual, y ahora he comprendido, con mucho retraso, que debo unirme a los grandes movimientos sociales». Con un joven militante, Jean-Pierre Gorin, forma el «Grupo Dziga Vertov», nombre del gran documentalista soviético, y hace películas sin pensar en los medios de difusión comercial, como puede y donde puede. La televisión de diversos países es uno de sus cauces. Lo que quiere decir que Godard vuelve a seguir el camino contrario, remontando la corriente. En lugar de participar en el sistema comercial —como la mayoría de los integrantes de la nueva ola— en favor de su renombre y de su éxito, Godard, mantenido por ambos desde su primer film, renuncia a ello para seguir su propia trayectoria, como lógica evolución de su actitud.

Godard no es el realizador de películas señeras, completas y acabadas, sino de esquemas, muchas veces perfectamente logrados, para componer una obra de

conjunto. Y esta obra peculiar y personalísima, con todas sus contradicciones y su esencial unidad, marca una fecha de incuestionable importancia en la historia del cine.

FILMOGRAFÏA: 1959: *À bout de souffle (Al final de la escapada)*. 1960: *Le petit soldat (El soldadito)*. 1961: *Une femme est une femme; Les septs péchés capitaux* (un episodio). 1962: *Vivre sa vie; Rogopag* (un episodio). 1963: *Les carabiniers (Los carabineros); Les plus belles escroqueries du monde (Las más famosas estafas del mundo),* un episodio; *Le mépris (El desprecio)*. 1964: *Bande à part (Banda aparte); Une femme mariée (Una mujer casada)*. 1965: *Paris vu par… (París visto por…),* un episodio; *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Lemmy contra Alphaville); Pierrot le fou (Pierrot el loco)*. 1966: *Masculin féminin; Made in U. S. A. (Made in U. S. A.); Deux ou trois choses que je sais d'elle; Le plus vieux métier du monde (El oficio más antiguo del mundo),* un episodio. 1967: *La chinoise; Loin du Vietnam* (un episodio); *Week-End (Week-End)*. 1968: *Amore e rabbia*, un episodio; *Le gai savoir; Un film comme les autres; One plus one/Sympathy for the Devil*. 1969: *British Sounds* (codirigida con Jean-Pierre Gorin.); *Pravda* (codirigida con Gorin.); *Le vent d'Est* (codirigida con Gorin); *Lotte in Italia* (codirigida con Gorin). 1970: *Jusqu'à la victoire* (codirigida con Gorin); *Vladimir et Rosa*. 1972: *Tout va bien (Todo va bien),* codirigida con Gorin; *Letter To Jane* (codirigida con Gorin). 1973: *Moi je*. 1975: *Numéro deux* (codirigida con Anne-Marie Miéville). 1976: *Sur et sous la comunication* (codirigida con Anne-Marie Miéville); *Comment ça va* (codirigida con A. M. Miéville.). 1977: *Ici et ailleurs* (codirigida con A. M. Miéville). 1978: *France/Tour/Détour/Deux enfants* (codirigida con A. M. Miéville). 1980: *Sauve qui peut (La vie)/Sauve qui peut (La vie),* codirigida con A. M. Miéville. 1981: *Lettre à Freddy Buache*. 1982: *Passion (Passion)*. 1983: *Prénom: Carmen (Prénom: Carmen)*. 1985: *Je vous salue, Marie (Yo te saludo, María)*. 1986: *Détective*. 1987: *Soigne ta droite; Aria*, un episodio. 1990: *Nouvelle vague*. 1991: *Allemagne neuf zéro*. 1992: *King Lear*. 1993: *Hélas pour moi*. 1996: *Forever Mozart*. 2001: *Éloge de L'amour (Elogio del amor)*. 2002: *Liberté et patrie*. 2004: *Notre musique (Nuestra música).*

Nació el 22 de enero de 1875 en Grestwood, Oldham Country, cerca de La Grange (Kentucky), Estados Unidos. Murió el 23 de julio de 1948 en Hollywood. Sus padres, Mary Peckins Oglesb y el doctor Jaccob Wark Griffith, eran oriundos de Irlanda y se habían instalado en el sur de los Estados Unidos, primero en Virginia y después en Kentucky. Eran sudistas y esclavistas activos, formando parte de los señores terratenientes, en aquel imperio del «rey algodón». Esta minoría de caballeros

poderosos, fanáticos y cultos llegó a tomar prácticamente la dirección del país entre 1840 y 1860. Lincoln resultó elegido en 1860, el Sur se separó de la Unión, provocando la guerra de Secesión (1861-1865), que termina con el triunfo del Norte y el asesinato de Lincoln en el mismo año. Cuando Griffith nace han transcurrido diez años de ese acontecimiento fundamental en la historia del país y, por lo tanto, no lo ha vivido, pero lo ha soñado. Su padre alcanzó el grado de capitán en la guerra contra México y el de coronel en la contienda contra el Norte. La familia se arruinó con la derrota; viven pobre y azarosamente, sostenidos por una hermana institutriz. Toda la leyenda del Sur constituye la vida de Griffith de niño y de joven: no solamente lo que fue, sino lo que pudo ser en caso de victoria.

Este ambiente legendario, estrecho, cultivado, romántico y desesperado forma la urdimbre de la vida de Griffith en su infancia y juventud. Le gusta recitar los autores victorianos de la lejana Inglaterra, como Tennyson y Browning, conoce perfectamente las novelas de Dickens y vive también en el mundo isabelino de Shakespeare. Quiere ser escritor, pero su dura vida de derrotado se lo impide y le obliga a toda clase de trabajos. Tras la definitiva unión del país con la derrota del Sur, «el nacimiento de una nación» efectivamente, el poderoso empuje de creación industrial, que llega hasta principios del siglo XX, arrastra a todo norteamericano. Griffith, caballero pobre y vencido es un hombre en blanco, dispuesto a triunfar en cualquier cosa y por cualquier medio. Su inquietud y energías eran inmensas e inacabables. Es también la gran era de las invenciones, y Griffith es en realidad un inventor, bajo la sombra gigante que Edison proyecta sobre todo el país y todas las actividades. Lo mismo piensa en algún sistema para utilizar la energía de los mares que para envasar conservas por nuevos procedimientos. Tiene la esperanza de que una de estas invenciones le haga rico y pueda dedicarse a su ocupación vocacional: escribir dramas y poemas. Hace de todo: a los quince años es ayudante de cajero en unos almacenes, después dependiente en una librería, redactor del pequeño periódico local «Louisville Courier». En 1897 se decide seriamente por la carrera de actor, que espera le abra las puertas del teatro como autor, su eterno sueño. Hay que señalar ya la semejanza, en éste y en otros puntos, con Abel Gance. Con el nombre de Lawrence Griffith debutó como actor aficionado en Louisville y más tarde en la Meffert Stock Company, que actuaba en el teatro del Temple. Aún ha de ganarse la vida como ascensorista, agente de libros del «Semanario Baptista», vendedor de la Enciclopedia Británica, soldador en una fundición, además de sus colaboraciones en el pequeño periódico. De 1900 a 1903 actúa como actor profesional en diversas compañías, por diecinueve dólares a la semana, padeciendo toda clase de peripecias: la «London Life», compañía ambulante, le promete llevarle hasta los escenarios de Broadway, pero le deja varado en Minneápolis y a duras penas puede volver a Louisville. En 1904 entra en la compañía de Ada Gray, comenzando ya su carrera de comediante sin otros oficios. Luego, con «Actores Rodantes», de John Griffith, y se cambia de nombre por el de David Braytington, para no coincidir con el del primer actor;

recupera luego el de Lawrence y actúa en muchas compañías como la «Memphis», «Helen», «Ware», Barney Bernard, Walter Whiteside, Neil Lahambra, J. E. Dodson, Nance O'Neill… En 1906 se casa en Boston con la actriz Linda Arvidson Johnson. En 1907 se sienta ya a las puertas del triunfo tan buscado. Ha publicado cuentos y poesías en revistas de gran difusión, como «Golier's» o «Ladies Weekly». Pero, sobre todo, el empresario James K. Hackett le estrena en Washington una comedia, «Un loco y una chica» («A Fool and a Girl»), por la que le anticipa mil dólares, y que interpretan Fanny Ward, Skipworth y Frank Wunderlee.

Pero la gloria y la fortuna, tan afanosamente buscadas, vendrían por otro lado, entonces insospechado. En los corrillos de actores sin trabajo se hablaba del cinematógrafo y sus incipientes estudios como un medio de ganar unos dólares por unas horas de actuación. Pero era una ocupación degradante, lindando con la artesanía, y pocos actores, por modestos que fueran, querían prestar su nombre para tal oficio. Hoy el actor de cine es la aristocracia del mundo, disputada por los aristócratas de raza y sangre para su amistad y sus matrimonios. Quizá Griffith, un auténtico genio intuitivo, tuvo la noción del valor del cine unos años antes. Actuando con la compañía de Nace O'Neill en 1904, interpretaba el papel de un coronel sudista en la obra «Winchester», de E. McWade. Cuando el personaje de Griffith iba a fusilar al general nordista, interpretado por W. Lukas, la escena se oscurecía y sobre el fondo se proyectabauna película (sesenta metros), donde se veía a la heroína, en frenética galopada, acudir en favor de la víctima. En la pantalla, ella caía del caballo y rodaba sobre el escenario, ya en persona. En aquella ocasión, Griffith confesó a Lukas su primera admiración por el cine (Robert Florey). Pero el caso es que un día de mayo de 1907 Griffith, que se encontraba sin trabajo por haber terminado su contrato con Nance O'Neill, decidió incorporarse al cine. No como actor, de lo que se avergonzaría, sino como autor, lo que era anónimo y constituía su verdadera vocación. Escribió un breve argumento sobre la «Tosca» de Sardou y se presentó en los estudios Edison, de los que era director general y realizador principal Edwin S. Porter. Ésta es una de las grandes fechas del cine, del arte en general, porque es el momento en que aparece el máximo creador del lenguaje del arte nuevo de nuestro tiempo.

Porter no le aceptó el argumento sobre la Tosca, porque lo que necesitaba era un actor para luchar en lo alto de una montaña de cartón con un águila disecada, que se había llevado hasta allí a un niño, que era un muñeco: *El nido del águila* (*Rescued from an Eagle's Nest*, 1907). Interpretó así su primer papel, pero fue a ofrecer su argumento a la Biograph, bajo la dirección de MacCutcheon. Desde marzo de 1908 vendió varios argumentos a la productora, a quince dólares cada uno, e intervino en varias películas, a veces con su mujer, por cinco dólares al día. Y en junio de ese año realizó su primer film, que se estrenó el 14 de julio: *Las aventuras de Dolly*, de 220 metros. Era una simple imitación de un film inglés de Cecil Hepworth, *Rescatada por Robert*, que había tenido mucho éxito. Aquí unos gitanos robaban una niña, la metían

en un tonel en el último carro de su caravana, el tonel se caía, rodaba por una cuesta, iba a parar a un río, se precipitaba por una cascada y un pescador recogía a la niña, para entregársela a sus angustiados padres. La mayoría de las películas eran de este tipo y categoría. Hay que señalarlo para comprender desde dónde parte Griffith hasta llegar a *Intolerencia*. Es una obra de gigante la que se inicia aquí.

La primera etapa de la obra de Griffith puede abarcar de 1908 a 1914, la del descubrimiento e invención de los recursos del arte cinematográfico. Se entrega a una labor enorme y caótica, con espíritu de inventor, tomando, aplicando, renovando todo lo hecho en el cine hasta entonces, para levantar sobre ello sus propias innovaciones. En el último semestre de 1908 Griffith realizará 47 films de una longitud entre 150 y 250 metros; tocaba todos los géneros, principalmente adaptaciones literarias, y una serie de *La familia Jones* que representaba al tipo del norteamericano medio y su vida hogareña. En 1909 dirige unos 140 films, de 250 a 300 metros, sobre todo adaptaciones de obras famosas de Poe, Maupassant, Stevenson, Dickens, Tolstoi, entre ellas *La vida solitaria*, donde trae ya aportaciones decisivas. En 1910 hace 104 films, de la misma longitud, donde alternan desde comedias burlescas con Mack Sennett, hasta sentimentales con Mary Pickford. Pero, además, como director general de los estudios supervisa los films de los debutantes Sennett, Thomas H. Ince, Frank Power o James Kirkwood. En 1911, 68 films, de 300 a 600 metros, entre ellos *El telegrafista (The Lonedale Operator)*, con significativas innovaciones. En 1912, unas sesenta películas, de tres rollos cada una, y en 1913 veinticuatro, también de la misma longitud, entre ellas *Judith de Bethulia*, primera película norteamericana larga, de cuatro rollos, que cuesta 32 000 dólares, lo que constituye una revolución industrial. La inmensa, compleja, inacabable labor de descubrimientos e innovaciones que Griffith realiza en estos años de la Biograph tropieza con la sistemática oposición de los propietarios y directivos de la productora, alarmados y desconcertados continuamente. Son los años de la guerra de las patentes entre la Motion Pictures Patent Company, el trust del cine, contra los independientes que surgían por todas partes. El trust representaba exactamente el conservadurismo cinematográfico, el industrialismo monopolista seguro de sus posiciones y de su fuerza; se obstinaban en films de quince minutos cuando en Europa se hacían hasta de dos horas. Los independientes representaban toda clase de innovaciones para atraer a un público obligado por la fuerza de los hechos a ver las películas del trust, dueño de patentes y controlador de las salas. La Biograph pertenecía al trust, y Griffith, el gran innovador, no podía estar en el campo opuesto al de sus propias convicciones. Así, el primero de octubre de 1913, deja la Biograph para pasar a la Reliance Majestic, en realidad filial de la Mutual, que controlaba diversas productoras independientes. Allí realiza unas cuantas películas, ya más largas, de mayor categoría, como *La batalla de los sexos* y *Hogar, dulce hogar*; supervisa numerosos films de otros directores y, sobre todo, comienza a preparar su primera gran obra: *El nacimiento de una nación*. En estos años Griffith rueda unos 450 films y supervisa una cantidad indeterminada, traza el

primer esquema y los grandes fundamentos del cine como arte y espectáculo, que han de servir para cimentar la industria y el comercio cinematográfico norteamericanos, que en estas fechas inician su dominio mundial. Cuando Griffith estaba en la Biograph, Zukor le ofreció la entonces fabulosa cifra de 50 000 dólares anuales, pero Griffith la rechazó porque esperaba ganar mucho más, y así fue. En esta primera etapa de búsquedas y renovaciones, Griffith se convirtió en el primer director norteamericano. En la segunda, será el primero del mundo.

Esta segunda etapa abarca de 1914 a 1920 y es la culminación de su obra y de su genio, porque es cuando realiza sus máximas películas, y donde sistematiza y perfecciona todos sus descubrimientos anteriores. «Después de Griffith —ha dicho René Clair—, nada esencial se ha añadido al cine». Tres films constituyen las sólidas vértebras de su obra total: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914-1915), *Intolerancia* (*Intolerance*, 1915-16) y *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919), sobre todo las dos primeras. Griffith se encuentra en plena posesión de todos sus recursos de realizador y en la cumbre que tanto deseó. Y se dispone a realizar sus grandes sueños: el cine como gran espectáculo y como medio de acción social. Estas tres películas capitales, como tantas otras suyas, son eminentemente sociales. Mediante una combinación financiera en la que, al final, asumía todas las responsabilidades, emprende su primera película colosal, donde dice lo que lleva dentro desde su niñez: *El nacimiento de una nación*, violentísimo y burdo alegato contra los negros y contra su liberación, con el elogio sin límites de los sudistas y del Ku-kux-klan. Es un éxito impresionante, la ven más de cien millones de espectadores, da veinte millones de dólares de beneficios netos —dólares de entonces—, provoca motines antinegros, protestas antirracistas… Griffith ha creado el cine como gran espectáculo y como arte de multitudes, ha puesto la industria y el comercio cinematográficos en la categoría de «gran negocio», capaz de interesar a los máximos financieros, y ha mostrado claramente el poder de propaganda y acción social del cine. Tras este triunfo, con dinero de la banca Loebe, y quizá de Rockefeller, se constituye la poderosa productora Triangle, porque en ella se juntan los tres máximos realizadores norteamericanos de aquel 1915: Griffith, Ince y Sennett. En ella realiza Griffith su película más espectacular y la de mayor coste hasta entonces: *Intolerancia*, gigantesca denuncia de los crímenes de la intransigencia humana a través de los siglos. Paradoja de un hombre que acaba de lograr su máximo triunfo con un fanático film esclavista. El precio es tan elevado que los productores se retraen cautamente y Griffith vuelve a asumir todas las responsabilidades financieras. Se conjuran en contra del film todas las fuerzas adversas, desde su audacia artística al ambiente bélico que surge en el país, a punto de entrar en la Primera Guerra Mundial. Prohibida en muchos estados de la Unión, estrenada con enorme retraso en otros y en varios países, mutilada por su enorme longitud, es un desastre total. Griffith pagará las deudas contraídas hasta 1923. En realidad, es su fin. Es significativo que una película racista e intolerante le dé la fama y la fortuna, y otra, que propone la

comprensión y el amor entre los hombres, sea un fracaso y lo aniquile. Gran paradoja en este hombre que siempre pretendió defender en sus films con espíritu de puritano el triunfo del bien sobre el mal.

El fracaso de *Intolerancia* acaba por disolver la Triangle (1918), aunque ya antes Griffith trabajaba para la Paramount y luego para la First National. En 1920 entra a formar parte de United Artist, poderosa productora financiada por Dupont de Nemours, con Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks como las máximas estrellas norteamericanas. Aunque deja de formar parte de la productora, sus films serán para ella. En 1917, durante la guerra mundial, es llamado a Gran Bretaña para realizar un film de propaganda bélica: *Corazones del mundo (Hearts of the World),* contra los imperios centrales, demasiado fácil y grandilocuente. Pero de allí va a traer la idea y el tema de su otro gran film capital: *Lirios rotos* o *La culpa ajena*. Basado en un relato de Thomas Burke y de su libro «Noches de Londres», está interpretado por Lillian Gish, la muchacha martirizada por un padre bestial, Donald Crisp, de la que se enamora y a la que protege un chino, Richard Barthelmess, prototipo de la delicadeza y el amor. El antiguo racista reniega totalmente de sus ideas. También renuncia a sus grandes espectáculos y se limita a unos pocos personajes y unos cuantos y pequeños decorados modestísimos. Sin abdicar de su énfasis, y menos aún de su tradicional sentimentalismo, hace aquí el film de la sencillez, el que más se enfrenta con el futuro; para muchos es su obra maestra. Todo lo hecho hasta ahora aparece aquí destilado y depurado, especialmente la interpretación de los actores. La escena en que Lillian Gish se encierra en un armario, que su brutal padre destruye a golpes, pertenece a la antología de la interpretación cinematográfica: la muchacha acorralada, aterrada, se eleva por esa escala del pánico y la desesperación, en un juego interpretativo que quizá sea la cumbre de Lillian Gish. También la creación de los ambientes es magnífica, desde las sórdidas callejuelas del barrio chino londinense hasta las habitaciones recatadas y confortables del chino, donde la muchacha encuentra por primera vez la ternura y el amor. *La culpa ajena* cierra la etapa cumbre de la carrera de Griffith.

Su tercera época (1920-1931) es la decadencia manifiesta. El cine está cambiando profundamente en aquellos años veinte, y Griffith no; instalado en sus estudios de Mamaroneck, cerca de Nueva York, intenta diversos géneros, pero siempre bajo su viejo estilo. La película más importante de esta época es *Las dos tormentas*, gran melodrama donde realiza alardes de montaje. *Las dos huérfanas* le vuelve hacia el fin de espectáculo, en el ambiente de la Revolución Francesa, *América y Abraham Lincoln* intentan la historia de su país. Su última película, *La huelga* (*The Struggle,* 1931), no llega a montarse y queda inédita. Durante diecisiete años, D. W. Griffith sólo será una sombra, olvidado y pobre, en aquel Hollywood triunfante, capital del cine universal, que no hubiera existido sin él.

Griffith es la gran figura legendaria del cine, cuyos contornos y alcances son difíciles de delimitar. Todo está allí, a pocos años de historia, pero a muchos años de

cine, confuso y oscuro en aquellos comienzos, hoy apenas escrutables, y que se pierden rápidamente en la auténtica vida, conforme desaparecen las figuras que allí existieron. Siempre fue un caballero del Sur y un actor. Con Cecil B. de Mille ha sido quizás el hombre que más y mejor ha representado su papel de director cinematográfico, en los tiempos en que ello era un oficio misterioso. Cuidaba su empaque, con un inevitable cuello duro; hablaba continuamente de sí, con grave voz de protagonista de melodrama; alardeaba de todo, desde su fuerza física hasta sus cualidades de bailarín. Desde luego, de su genio cinematográfico, hasta la egolatría; más, conforme iba siendo menos. Pero verdaderamente era un genio intuitivo, empírico, pragmático, que soñaba con un arte anticuado, ligado a los escritores ingleses victorianos y que venía a reducirse al melodrama. Pero supo conjurar sobre sí todas las fuerzas dispersas que en aquel momento podían construir el cine y su lenguaje artístico. Como Gance, era un creador del pasado y un realizador del futuro. Griffith resume en su persona el camino mismo del cine. Por eso es tan vasto, múltiple, indefinido, lleno de influencias y destellando influjos en todas direcciones. Griffith es la formación del cine.

Griffith parte del melodrama y es un autor de melodramas. Como el cine mismo, brota del melodrama teatral y del folletín por entregas. El melodrama teatral representa la libertad escénica frente a las rígidas normas clasicistas, por un lado, y por otro la atracción de los grandes públicos que llegaban a la sociedad. El francés Gilbert de Pixérécourt (1773-1844), el verdadero creador del melodrama teatral, llamado el «Corneille de los bulevares», logró 30 000 representaciones de sus «melos» sólo en Francia, en aquellos tiempos en que cada obra duraba unos pocos días entre los grandes públicos. En el melodrama se fijaban tipos definidos e invariables —el bueno, el villano, la ingenua perseguida, el gracioso…— cuya personalidad subrayaba una música fija; la flauta para la ingenua, el contrabajo para el villano, el cornetín para el gracioso… Era el «melodrama» o drama con música. Pero ante todo era el espectáculo, porque por la escena pasaba de todo: naufragios, incendios, nevadas, riadas, coches, caballos, batallas… Y en Norteamérica, a principios de siglo, el melodrama había alcanzado la cumbre de su perfeccionamiento técnico como espectáculo. «Las dos tormentas», que Griffith transformó en película veinte años después, era uno de los melodramas domésticos de mayor éxito en el país, con el título de «La vieja casa solariega». Conforme decaía el interés del público, el empresario Brady fue introduciendo nuevos atractivos espectaculares en la escena: caballos, ganados, un trineo enorme con cuatro caballos en medio de una tempestad de nieve o un cuarteto que entonaba viejas canciones sentimentales. La obra duró más de veinte años. El cine estaba ahí y Griffith lo había vivido en su protohistoria del melodrama teatral. Como las novelas de Dickens, eran folletines que se repartían por entregas mensuales de casa en casa, y que las gentes de todo el mundo esperaban con ansiedad. Griffith conocía perfectamente a Dickens, y lo que hizo fue aplicar a sus obras cinematográficas los recursos del gran novelista inglés.

Eisenstein lo ha estudiado perfectamente, para documentar sus teorías del montaje.

Griffith, con espíritu de inventor, tan difundido en su época, extrae todas sus posibilidades a estos dos medios de la construcción cinematográfica, que siguen siendo los fundamentales hasta hoy: la cámara y el montaje. Con el primero hace el espectáculo, el superteatro implícito en el melodrama teatral; con el segundo traza la narración cinematográfica, manifiesta en las novelas folletinescas de Dickens. Todos sus recursos nacen de ahí, puestos en marcha y dotados de otro sentido por las maquinarias del cine. Es difícil precisar la iniciación de sus innovaciones, muchas de las cuales ya están en otros realizadores y películas, como los ingleses de la escuela de Brighton, Méliès, Porter, etcétera. Como a la mayoría de los grandes inventores norteamericanos de todo género, a Griffith no le preocupó nunca el origen de sus hallazagos. Y el descubrimiento de los medios de expresión propios del cine le llevarán, en consecuencia, a su tercera gran aportación: la representación y el gesto del actor, ya cinematográficos.

Antes de Griffith, en general, una película consistía en «fotografías animadas» —como los Lumière patentaron su cinematógrafo—, que se convirtieron en escenas sueltas y completas, «cuadros» como los teatrales, separados por rótulos para pasar de uno a otro. Cámara fija, desde el punto de vista de un espectador en su butaca; iluminación total y uniforme; actores movidos a lo largo de la escena, a veces en diagonal, que hacían gesticulaciones y cabriolas para hacerse comprender hasta el fondo del teatro. Griffith cambia la cámara de lugar, y por tanto de punto de vista, dentro de una misma escena, en *Por el amor del oro* (*For Love of Gold*, 1908), según Jack London. Dos bandidos se envenenan mutuamente a la hora del reparto, y Griffith acerca la cámara a su gesto para revelar sus intenciones. Es el primer plano como lenguaje fílmico, no como efecto escénico o truco a la manera de Porter, Méliès o Williamson en 1901 (Sadoul). Lo emplea enseguida en *Después de muchos años* (*After Many Years* o *Enoch Arden*, 1908), según Tennyson, y en *Judith de Bethulia* (1913-14) ya forma parte del lenguaje cinematográfico. Por el contrario, desde *Ramona* (1910) la cámara toma planos generales de gran alcance para recoger extensos panoramas, y Griffith dará en adelante a estas perspectivas un gran valor espectacular y dramático, sobre todo en *El nacimiento de una nación*. Sustituye la iluminación uniforme por la lateral en *El remedio* o *La redención del borrachín* (*A Drunkard's Reformation*, 1909), y se lanza a efectos de claroscuro en *Edgar Allan Poe* (1903). Fragmenta la imagen en recursos técnicos, como el iris que la abre o cierra en redondo para destacar lo que le interesa o dar un efecto dramático; cortinas y *cachets* que dividen la pantalla y van descubriéndola en emocional suspenso; recursos que siguen utilizándose hoy de otra forma: primeros planos, movimientos de cámara, decorados. Porque Griffith se ha apoderado, de una vez para siempre, de la imagen cinematográfica como elemento del nuevo arte.

Pero su aportación fundamental, de enorme trascendencia, es el montaje. Parte de las acciones paralelas, simultaneidad de tiempo y espacio. Edwin S. Porter —por el

que Griffith entra en el cine— ya lo había utilizado en *La vida de un bombero americano* (*The Life of an american Fireman*, 1901), con James H. White, y sobre todo en *El robo del gran tren* (*The Great Train Robbery*, 1903): algo sucede a la vez en lugares distintos. Griffith le da todo su alcance en *Después de muchos años*, de 1908. La mujer recuerda a su marido desaparecido; para ello se utilizaba siempre una evocación sobreimpresa en un rincón de la pantalla. Griffith saltó de la escena de la mujer en su casa a la del marido perdido en un lugar desierto, y volvía a la mujer. Todos le aseguraron que nadie entendería lo que aquello quería decir, pero Griffith defendió su audacia asegurando que Dickens lo hacía en sus novelas. El cine se independizaba del teatro, por la conquista del tiempo y el espacio simultáneos, y el montaje había nacido, como sintaxis y dialéctica del cine. Enseguida, lo dramatiza. En *La villa solitaria* (*The Lonely Villa*, 1909), la mujer pide auxilio por teléfono a su marido, que acude a salvarla, mientras los bandidos asaltan su casa. En *El telegrafista*, lo lleva a su cúspide. Proviene de Dickens, está en los films de persecuciones de los ingleses, pero Griffith lo convierte en algo capital, su gran resorte dramático: la salvación en el último minuto. Ver alternativamente la carrera loca de los salvadores y la lucha de los perseguidos o acosados, hasta el último y dramático instante. Raro es el film de aventuras en el que, de una u otra forma, no se emplea aún, y sigue produciendo el mismo efecto de público. Griffith observó que, cuanto más cortos eran los planos de cada acción simultánea —perseguidos y salvadores—, más emoción levantaba en los espectadores; en realidad es un efecto físico y psíquico. Y así inventa el montaje rápido, de planos cortos, que tanta trascendencia cobrará en el cine a través de los maestros rusos, Abel Gance y otros. En *Intolerancia* las acciones simultáneas adquieren un valor abstracto, para expresar la idea del título, y el montaje es tan corto que, a veces, tiene planos de cinco fotogramas, un relámpago óptico. El lenguaje fundamental del cine queda esbozado así, definitivamente.

Y con este idioma de cámara y montaje, Griffith sitúa al actor en su verdadero lugar en la contextura cinematográfica. La cámara se convierte en un instrumento para analizar y sondear el alma de los personajes. La pantomima y la cabriola desaparecen y quedan las actitudes íntimas que traslucen el leve destello de una mirada, un temblor de labios, un rictus, un movimiento de manos… El primer plano va a buscarlo y magnificarlo, para llevarlo al espectador. A esta labor de crear una mímica cinematográfica dedica Griffith todo el esfuerzo de sus últimas obras. *La culpa ajena* manifiesta este propósito y consagra esta conquista. Salvo algunas actitudes de Donald Crisp, el brutal boxeador, el gesto de los actores es simple y sobrio, siempre dentro de la escuela de la época. No hay en la película ninguna de las innovaciones técnicas que ha realizado hasta entonces, sino que todo queda centrado en el juego de los intérpretes. Desde aquí, la representación en la pantalla será cinematográfica. Es un gran descubridor de valores, creando actores y directores, pero sobre todo da a cada intérprete un tipo definido, que constituirá la base de ese

mito que es la estrella. Las mujeres, sobre todo, representan su concepto romántico de la vida, sentimental y puritano: Mary Pickford, las hermanas Gish, Mae Marsh…

Con estos elementos de un lenguaje cinematográfico —cámara, montaje, actor—, Griffith crea el estilo y la temática del cine norteamericano, que se impondrá en el mundo. Una clasificación de las películas de Griffith por temas (Fernández Cuenca) revela claramente cómo Griffith, en cientos de sus primeros films cortos, aborda toda clase de asuntos, desde la historia americana a la prehistoria del hombre, desde los temas literarios de los máximos autores universales hasta la comedia de costumbres norteamericanas en la serie de la «Familia Jones»; en general, con un aire aleccionador de catequesis puritana. En realidad, estos primeros films tienen un manifiesto carácter de historieta moralizadora con toda su simplicidad, rasgo grueso, vulgaridad… Pero todo ese punto del espíritu popular que ha de hacer de las historietas o cómics uno de los grandes éxitos actuales de gran público. Y toda esa inacabable diversidad de asuntos están reducidos, siempre, a un estilo norteamericano, moviéndose entre dos polos: lo doméstico cotidiano y lo épico excepcional. Dos polos que lo son también del espíritu del país. El encuentro de ambos, la épica de lo cotidiano y lo insólito de la vida diaria, es la noticia, el reportaje y la aventura, nervios del arte norteamericano. En el cine será el *cowboy*, el gánster, el joven triunfador, el norteamericano como héroe… Cualquiera que sea el asunto y el personaje tratado, Griffith lo reduce siempre a lo norteamericano, y la historia más lejana y los héroes más ajenos tienen ese carácter y estilo nacional. En su primera etapa lo que Griffith hace, con esos centenares de asuntos más diversos, es reducir la historia del mundo y los hombres de todo género a unas características norteamericanas, para que sean comprendidos por el público de su país. Y desde ahí acabarán por imponerse en el mundo entero: hoy, desde el *cowboy* al Cid, los héroes que en el cine existen tienen el estilo de vida norteamericano. Nacionalismo que lleva al internacionalismo: la gran fórmula, apoyada, naturalmente, por el hecho de que los Estados Unidos se imponen a la vez como máxima potencia mundial. Pero la fórmula, en sí, es válida y Griffith la construye y la impone.

Griffith crea el lenguaje cinematográfico de manera fundamental y traza el primer esquema dramático de la pantalla. No puede hablarse, pues, de influencias, como en otros grandes creadores, porque su acción se extiende a todo el cine de su época. Chaplin, Eisenstein, Clair, Renoir, Stroheim… proclaman continuamente lo que le deben. Griffith fue un gran genio, empírico, intuitivo, utilitario, que llevaba todas sus ideas en la cabeza y no sabía expresarlas más que con sus películas; solía filmar sin guiones, realizando cada día lo que se le había ocurrido el anterior, a través del complicado plan de un film gigantesco. Pero si realizar es lo esencial en un artista, en un precursor no lo es todo. Griffith no fue un teórico, no escribió apenas sobre su arte, sino anécdotas, y para saber su pensamiento y el alcance de su obra hay que ver sus films, lo que no es fácil, muchos están perdidos y otros son de exhibición muy limitada. Y todo lo que no hizo, lo que pensó y no llegó a realizar, se ha esfumado

para siempre. Los maestros rusos —Eisenstein, Pudovkin, Kulechov…— recogen sus ideas y levantan toda una teoría del cine, que realizan y dan pleno alcance a sus mejores films. Pero en el origen de todo lo que hoy es el lenguaje cinematográfico, y de todo lo que hoy es estilo del cine norteamericano, está Griffith, que lo hace brotar bajo su mágica mano de genio.

EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN (The Birth of a Nation)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Epoch, 1914-1915. *Argumento:* Según la novela «The Clansman», del reverendo Thomas Dixon. *Dirección:* D. W. Griffith. *Adaptación:* D. W. Griffith y Frank E. Woods. *Fotografía:* G. W. Bitzer. *Música:* Joseph Carl Breil.

FICHA ARTÍSTICA: Henry Walthall (coronel Ben Cameron), Mirian Cooper (Margaret Cameron), Mae Marsh (Flora), Josephine Cromwell (Mrs. Cameron), Spottiswoode Aiken (Dr. Cameron), J. A. Beringer (Wade Cameron), Maxfield Stanley (Duke Cameron), Jennie Lee (Mammy), Ralph Lewis (Austin Stoneman), Lillian Gish (Elsie), Elmer Clifton (Phil), Robert Harron (Tod), Wallace Reid (Jeff), Mary Alden (Lidya Brown), George Siegmann (Sila Lynch), Walter Long (Gus), Joseph Henabery (Abraham Lincoln), Raoul Walsh (John Wilkes Booth), Donald Crisp (general U. S. Grant), Howard Gaye (general R. E. Lee), William de Vaull (Nelse), William Freeman (Jake), Thomas Wilson (Stoneman), Eugene Pallette, Bessie Lowe, Jenni Lee, Erich von Stroheim.

La novela del reverendo Dixon, un clérigo exaltado y fanático, era un folletín donde se pintaban los sufrimientos de los sudistas, derrotados en la Guerra de Secesión, y las tropelías de los negros liberados contra los caballerosos señores del Sur. Era completamente racista y esclavista. Gozó de gran popularidad en los Estados Unidos, se llevó al teatro y se hizo con ella una película del mismo titulo, filmada en Nueva Orleans en 1912, con los integrantes de un grupo teatral de segundo orden, dirigida por William Haddock; por no haber pagado los derechos de autor, la película no llegó a proyectarse nunca. Griffith se sentía en pleno dominio de la técnica cinematográfica, cuyas bases había ido estableciendo a lo largo de sus numerosas películas anteriores. Tenía la obsesión de realizar una obra donde poner en juego todo aquello, hasta entonces disperso, para superar a las grandes películas históricas europeas, cuya grandiosidad le perseguía como una pesadilla profesional. Después de

su ruptura con la Biograph, dirigió cuatro películas de compromiso para la Mutual, con el exclusivo objeto de hacer dinero —ganaba entonces mil dólares a la semana—; atrajo algunos capitales y se dispuso a asumir la responsabilidad financiera de la producción, a todo riesgo. Sólo le faltaba encontrar el asunto adecuado y éste fue «The Clansman», al que añadió episodios de otra obra del autor, «The Leopard's Spots», y los recuerdos personales de su padre, coronel sudista. Nunca escribió el argumento de aquella enorme y complicadísima película, sino que la llevaba todo de memoria, desde la acción, que a veces improvisaba, hasta los detalles de los decorados, trajes, accesorios… Como había estallado la Primera Guerra Mundial, encontró grandes dificultades de todo orden, desde reunir los caballos para los ejércitos hasta los centenares de metros de tela para vestir a los miembros del Ku-kux-klan. Pero se lanzó a ello con un entusiasmo y fervor ciegos, convencido de que iba a realizar su obra definitiva, como así fue. La película, cuando se presentó en febrero de 1915, tenía doce rollos, un verdadero gigante —la más larga hasta entonces realizada—, y había costado la entonces inverosímil cifra de 100 000 dólares. El fracaso de *Judith de Bethulia*, que tenía cuatro rollos, retrajo a los exhibidores y Griffith tuvo que organizar su propio circuito de exhibición en todo el país. En los principales cines se llegó a cobrar dos dólares por entrada, como en un espectáculo de lujo. Obtuvo un colosal y fulgurante éxito, batió todos los récords de taquilla, con 18 millones de ingresos. Como sucederá veinticinco años después con *Lo que el viento* se *llevó*, de Victor Fleming, sobre la novela de Margaret Mitchell, de tema muy semejante, sin los excesos de este film, aunque también sin su importancia capital. Ocasionó motines antinegros en muchos estados y provocó las protestas de los intelectuales y gentes liberales del país; Griffith se defendió y la polémica contribuyó mucho a su triunfo. Fue la primera vez que el cine reveló su poder de acción sobre los grandes públicos. Exhibida al presidente Wilson, en la Casa Blanca, quedó deslumbrado y pronunció esta frase: «Es como escribir la historia con relámpagos».

El asunto es folletinesco, elemental y panfletario. La acción comienza en 1881 y relata la oposición de dos familias: los norteños Stoneman y los sudistas Cameron. Al comienzo, los Stoneman visitan a los Cameron en sus dominios de Carolina del Sur, y se establece un idilio entre Phil, hijo de los norteños Stoneman, y la hija mayor de los sudistas Cameron; a la vez, el mayor de los Cameron, Ben, se enamora de un retrato de Elsie Stoneman —Lillian Gish—, a la que no conoce. La Guerra de Secesión pone a cada familia en bandos opuestos. Los Cameron venden todas sus propiedades para ayudar a la causa del Sur y en la guerra mueren dos de sus hijos, uno de ellos junto al cadáver de un hijo de los Stoneman. Ben Cameron ha llegado a coronel; «el pequeño coronel», como se le llama afectuosamente en la película, cae herido, es hecho prisionero, llevado a un hospital, donde se permite que lo cuide su madre, donde está a cargo de una enfermera voluntaria que es Elsie Stoneman, la muchacha del retrato, de la que está enamorado. Cuando se reponga, será fusilado; la madre y la amada se

arrodillan ante Lincoln, pidiendo el indulto del coronel, lo consiguen, la guerra acaba y Cameron vuelve a su hogar. La primera parte de la película ha terminado. Y comienza la odisea lamentable de los sudistas vencidos, con sus hogares arruinados y unos negros perversos, orgullosos e indisciplinados, que incluso llegan a ser diputados, persiguen a los blancos, saquean sus casas y acosan a sus mujeres. Un negro, antiguo capitán del ejército del Norte, intenta abusar de la hermana menor de los Cameron, la persigue por el bosque y la joven, para salvar su honor, se suicida. Entonces aparecen los caballeros del Ku-kux-klan, para restablecer el orden y la ley, por cuenta propia y con métodos también propios. Descubren al negro en una taberna, se apoderan de él en una pelea, lo matan y arrojan su cadáver frente al cuartel general de Lynch, un mulato que capitanea políticamente a los negros. Éste ordena que en toda casa donde se encuentren uniformes del Ku-kux-klan sea fusilado el jefe de la familia. Como se hallan tales disfraces en casa de los Cameron, el padre es arrastrado hacia la ejecución, pero una fiel criada negra, sus hijos y Stoneman lo rescatan, y todos se esconden en una cabaña solitaria en los campos. Elsie no puede solicitar a tiempo la influencia de su padre, el senador norteño Stoneman, y va a ver al mulato Lynch, que hace tiempo tuvo la audacia de declararle su amor. El mulato está entregado a una orgía y tiene la idea de casarse allí mismo con la dulce y blanca Elsie. Aquí entra el gran recurso dramático de Griffith, por partida doble. Las turbas de negros se dirigen hacia la cabaña donde están refugiados los Stoneman, arrollando a unos cuantos defensores del Ku-kux-klan, mientras Elsie se defiende de los ataques amorosos del malvado Lynch. Por un lado, corren un grupo de encapuchados del Ku-kux-klan para salvar a los sitiados en la cabaña. Por otro, Stoneman viene desde el Norte con tropas gubernamentales, para dominar los disturbios y salvar a su amada en el despacho del mulato. Todo se arregla repentinamente, sin mayores aclaraciones, y se casan Elsie Stoneman y Ben Cameron.

Semejante monstruosidad artística y racista es tratada de modo muy elemental, con escenas breves, de un sintetismo primario; las psicologías son esquemáticas, con personajes muy buenos o muy malos… hasta resultar cómicos. Incluso los muchos negros son falsificados, con actores blancos pintados, entre ellos Stroheim. Pero las imágenes y el ritmo general de la película son extraordinarios. Todo el romanticismo de Griffith logra, a veces, magníficas composiciones de cuadros del Sur, plenos de suave melancolía. Pero, sobre todo, las composiciones de masas y batallas son insuperables y tienen hoy pleno valor. Griffith usa la cámara con una audacia y exactitud como hasta entonces nadie había logrado. Aquí está la labor decisiva de su operador Bitzer. Desde las grandes vistas panorámicas, con ejércitos en combate, o la marcha de las tropas de Gran hacia el mar, o bien los primeros planos para puntuar la acción y darle su ritmo, más que para destacar el detalle, como hasta entonces se hacía.

Verdaderamente inventa el ritmo cinematográfico, que es la primera conquista del tiempo en el cine. Dice Lewis Jacobs: «*El nacimiento de una nación* tiene el pulso de

la vida misma. Desde el comienzo, las tomas concluyen en una corriente rítmica. Las acciones dentro de cada toma, y la duración de las distintas tomas, están organizadas para lograr un efecto de movimiento continuo. Este movimiento tiene un pulso, que acentúa las relaciones de los elementos individuales y los combina en una sola y poderosa sensación. La yuxtaposición de tomas lejanas, medias y primeros planos, de duración variada y valores visuales en contraste, crea para el espectador la excitación de la batalla. En la secuencia del combate cuerpo a cuerpo, un grupo de soldados avanza en la pantalla desde la izquierda, y a continuación otros avanzan por la derecha, con lo que se acentúa la sensación del encuentro. A veces, el contraste es de orden numérico: vistas de soldados aislados se oponen a las de muchos soldados. Hay también oposiciones en la relación espacial: por ejemplo, la oposición de un gran cuadro de conjunto con un gran primer plano. Por último, está también la expresiva oposición del cuerpo inmóvil de un soldado muerto y el movimiento de un soldado que trepa por una muralla para izar una bandera. Todo el pasaje de la batalla, construido sobre contrastes dramáticos y estructurales, tiene una calidad dinámica que arrolla al espectador. Las secuencias de la derrota, la lucha entre los blancos empobrecidos y los negros emancipados, están magistralmente detalladas, culminando en la cabalgata de los “Clansmen”. La tensión dramática se intensifica por medio de un montaje rápido, atrevidos ángulos de tomas, efectos nocturnos y frecuentes movimientos de la cámara. El entrelazamiento de diversos episodios, la construcción de secuencias mediante tomas aisladas y la creación del suspense por medio del montaje, fueron explotados con la máxima habilidad y audacia por Griffith en esta parte del film».

Puede decirse que *El nacimiento de una nación* es, con *Intolerancia,* el resumen del genio creador de Griffith. Todo el lenguaje del cine, como forma, y el trazado del tema como acción quedan establecidos aquí para siempre. Por ello, *El nacimiento de una nación* es la película que pasa la página decisiva en la historia del cine: desde aquí comienza, verdaderamente, a ser un arte independiente, el gran arte de nuestro tiempo.

INTOLERANCIA (Intolerance)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Wark Producing Corporation Triangle, 1915-16. *Dirección y guión:* David Wark Griffith. *Asistentes de dirección:* Ted Duncan, Miker Siebert. *Fotografía:* George William Bitzer «Billy Bitzer» y Carl Brown. *Decorados:* Frank Wortman. *Montaje:* en colaboración con James y Rose Smith. *Música*: en colaboración con Joseph Carl Breil.

FICHA ARTÍSTICA: Lilian Gish (la mujer que mueve la cuna). *Episodio de*

la vida moderna (1914): Mae Marsh (la chica), Fred Turner (su padre), Robert Harron (el muchacho), Sam de Grasse (Jenkins), Vera Lewis (su hermana), Mary Alden, Eleanor Washington, Peral Elmore, Lucille Brown, Mrs. Arthur Mackley (las damas reformadoras), Miriam Cooper (la abandonada), Walter Long (el mosquetero de los tugurios), Tom Wilson (el policía), Ralph Lewis (el gobernador), Rev. A. W. MacClure (el capellán), Lloyd Ingraham (el juez), Monte Blue (el conductor de la huelga), Tod Browning (un ratero), Edward Dillon (otro ratero). *Episodio de la* vida *de Cristo* (año 27): Howard Gaye (el Nazareno), Lilian Langdon (María), Olga Grey (María Magdalena), Gunther von Ritau (primer fariseo), Eric von Stroheim (segundo fariseo), Bessie Love (la novia de Canaán), George Walsh (el novio), William Brown (el padre de la novia). *Episodio de la* noche de San *Bartolomé* (1572): Margery Wilson (Brown Eyes, la joven hugonote), Spottiswoode Aitken (su padre), Ruth Handforth (su madre), Eugene Pallette (Prosper Latour), Frank Bennet (Carlos IX), Maxfield Stanley (el duque de Anjou), Josephine Cronwell (Catalina de Médicis), Constante Talmadge (Margarita de Valois), Joseph Henaberry (el almirante de Coligny), W. E. Lawrence (Enrique de Navarra), O. D. Sears (el mercenario), Chandler House (un paje). *Episodio de la caída* de *Babilonia* (539 a. C.): Constance Talmadge (La hija de la montaña), Elmer Clifton (el rapsoda), Alfred Paget (Belshazzar), Seena Owen (la princesa adorada), Carl Stockdale (Nabodinus), Tully Marshall (el gran sacerdote), George Siegman (Ciro), Elmo K. Lincoln (Gobyras), Ted Duncan, Félix Modjeska (guaridas de corps), Guido Corrada (mensajero), George Fawcett, Robert Lawlor (jueces), Kate Bruce (una mujer vieja), Ruth Saint-Denis (la danzarina), Nathalie Talmadge, Alma Rubens, Carmel Myers, Pauline Starke, Mildred Harris Chaplin, Eva Sothern, Jewell Carmen, Colleen Moore, Carol Dempster, Winifred Westover, Ethel Terry, Daisy Robinson, Anna Mae Walthall (danzarinas, esclavas y guardianes del tiempo de Isthar), Douglas Fairbanks, sir Herbert Beerbohm Tree, Wolf Hopper, Donald Crisp, Owen Moore, Frank Campeau, Nigel de Brulier, Wilfred Lucas, André Béranger, Tammany Young, Francis Carpenter y Noel Coward, en pequeños papeles.

Esta película sobrepasa sus propios valores y los propósitos de su realizador. Se independiza de todo lo que es, cobra existencia propia y decide la marcha del cine mundial en los más diversos sentidos. No es una obra maestra, es una obra genial. No está conseguida en su colosal intención, pero pocas veces en la historia del cine se ha llevado a cabo algo con tal voluntad de renovación que alcanza objetivos insospechados. Hoy, nadie abordaría ese tema ni tendría la audacia de llevarlo a una película de tales dimensiones, categoría y costo. Constituye así una de las máximas

hazañas y jalón fundamental de la formación del lenguaje cinematográfico. Griffith tiene plena noción de lo que emprende y la subtitula, con su característica grandilocuencia, «drama solar de todos los tiempos» («Sun play of the ages»).

Griffith concibe el primer núcleo de su obra magna en noviembre de 1914, y comienza a realizarla antes del estreno de *El nacimiento de una nación*, como una película normal que se titularía *La madre y la ley (The Mother and the Law)*. El dato es importante porque revela las posibles intenciones originarias del autor. En aquel momento está desarrollando sus ideas de sudista, esclavista y antinegro que van a levantar tantas polémicas y obtener un formidable éxito de público con *El nacimiento de una nación*. Hay que suponer que Griffith estaba muy lejos de la idea de tolerancia universal y amor al prójimo que predica en su nuevo film. El argumento primero se basa en dos sucesos reales: el asunto judicial Stielow, uno de esos procesos y errores que tanto apasionan y tales polémicas levantan en la opinión pública americana, y el informe de una Comisión Federal de la Industria, bastante circunspecto, sobre la matanza de obreros de una fábrica por la milicia privada del patrono. Posiblemente, Griffith vio en estos hechos dramáticos una prueba de la injusticia social de los norteños, de los industriales contra los trabajadores libres, tanto o más censurable que la conducta de los sureños con sus esclavos negros. En el fondo, la guerra del Norte contra el Sur fue la batalla de los terratenientes feudales, que necesitaban esclavos para trabajar sus campos, contra los industriales modernos, que precisaban obreros para manejar sus máquinas. Pero la esclavitud y la injusticia no estaban solamente en el Sur, y, seguramente, esta fue la flecha envenenada que Griffith lanzaba a sus enemigos, los que habían vencido a los suyos y ocasionado la ruina de su familia. Los acontecimientos que se suceden continuamente en aquel país muestran que este espíritu está muy lejos de haberse extinguido.

Después, para reforzar su tesis y su predicación, añadió otros episodios históricos, principalmente el de la vida de Cristo, como suprema demostración de la intolerancia humana, que sólo sirve en la película final como leve motivo de comparación. Los otros dos episodios —«La matanza de la noche de San Bartolomé» y «La caída de Babilonia»— cobran la misma altura e intensidad que la narración contemporánea inicial. Pero de esta confrontación de tragedias a través de los tiempos acabó por surgir la gran idea total «solar», que arrastró a Griffith hacia otros campos, más anchos y más nobles. Aunque siempre cabe suponer que la acusación de la intolerancia humana, el gran crimen eterno de los hombres, debía hacerse a costa de los yanquis, de los industriales norteños vencedores. Pero la obra se escapa de manos del autor, sus posibles intenciones vengativas se pierden, la acusación se hace universal y logra acentos eternos. Griffith, hombre leal consigo mismo, artista honrado, sermoneador convencido, acepta los dictados de su propia obra, y acabará por predicar el antirracismo, la paz y la concordia entre los hombres.

Por otra parte, perseguía dos objetivos bien concretos. Como industria y espectáculo, pretendía aplastar a las superproducciones italianas, que dominaban el

mundo desde *Cabiria* (1913-14), de Pastrone. Todo lo que el cine italiano había alcanzado en este orden, que le daban su supremacía mundial, podía ser largamente superado por la industria cinematográfica norteamericana, ya tan poderosa. El gran espectáculo fue su meta comercial y, en cierto modo, artística. Pero en este último aspecto, sus propósitos tenían mucho mayor alcance. Deseaba llevar a sus últimos extremos y desarrollar en todas sus posibilidades estéticas su descubrimiento fundamental: las acciones paralelas, «la salvación en el último minuto», más allá de la simple emoción fácil del final angustioso y feliz. Su genio pragmático e intuitivo le sugería las inmensas posibilidades del montaje, del salto sobre el espacio y el tiempo, como la máxima aportación del cine a la evolución de las artes. Esto es lo que va a conseguir, ante todo, y lo que hará de *Intolerancia* la gran obra madre, el manantial inagotable del cine de los próximos años y una lección de la que, quizá sólo ahora, se recogen sus primeros resultados verdaderos.

Es una película impresionante, digna competidora de las mayores empresas cinematográficas, apoyada en la mejor causa, más de 45 años después. Empleó en la filmación veintidós meses y doce días, incluyendo dos meses para el montaje; costó unos dos millones de dólares, tanto como lo que hoy representa una producción colosalista; gastó 100 000 metros de película, que hubieran representando setenta y seis horas de proyección, reducidas a ocho en el montaje y a tres horas cuarenta minutos en su versión definitiva. Levantó decorados sin precedentes hasta entonces que ocuparon 13 km^2, sobre todo los de Babilonia, con sus murallas y torres de 60 metros de alto, con anchura suficiente para hacer galopar sobre ellas a dos cuádrigas. En el festín de Baltasar intervinieron 4000 extras y 16 000 en el ejército persa que asalta las murallas; para filmarlas en su totalidad, Bitzer tuvo que subirse en un globo. Todo su personal, desde actores a técnicos, sumaba más de 60 000 personas; se establecieron líneas de teléfono para comunicarse y ferrocarriles para el transporte. A veces, los gastos diarios pasaban de 12 000 dólares. Griffith estaba orgulloso de esta manifestación de poder de la industria cinematográfica norteamericana y, con frecuencia, en los rótulos de esta película muda aparecían los costos de la escena. Quizá nunca un realizador dispuso de tales medios y con tal libertad. El catastrófico resultado comercial de la película, frente a tales gastos, acabó por hundir a la Triangle y al propio Griffith, que había invertido sus enormes ganancias de *El nacimiento de una nación,* y que tuvo que hacer frente a los acreedores durante muchos años. Sin dinero para derribarlas, las murallas de Babilonia permanecieron en pie durante más de diez años, como testimonio del gesto audaz, heroico, de un realizador que se lo jugó todo en la película que soñaba.

Es una extraña mezcolanza de estilos, de hallazgos ajenos y propios, de realismo y simbologías, de aciertos colosales y de rasgos de ingenuidad o mal gusto, que hoy hacen sonreír. Esta obra complicadísima y colosal estaba toda ella en la mente de Griffith, que filmaba sin guión, sólo con ligeras notas apuntadas en papeles que llevaba en el bolsillo, improvisando a su gusto en cada momento, en alas de su

inspiración genial y desaforada. Pudo ser un caos, a veces resulta confusa, pero la formidable potencia creadora del gran maestro acababa por arrollarlo todo y la película se impone, hasta la catarata de imágenes final. Griffith anunciaba entonces: «Mis cuatro historias irán alternando. Al principio, sus ondas marcharán separadas, lentas y tranquilas. Pero, poco a poco, se aproximarán, crecerán cada vez más rápidamente, hasta el desenlace, donde aparecerán mezcladas en un único torrente de violenta emoción». Y así fue.

Las cuatro historias están unidas por un motivo común, inspirado en un verso de Walt Whitman, representado por Lillian Gish moviendo eternamente la cuna de un recién nacido. El asunto moderno relata el hecho auténtico de unas damas propagandistas de las buenas costumbres entre los obreros, que para obtener fondos con que sufragar su piadosa asociación redentora, logran del industrial poderoso, dueño de unos molinos, que rebaje el diez por ciento del suelo de sus obreros. Estalla la huelga, que es una de las escenas cumbre de la película, en la que se inspirarían manifiestamente los cineastas soviéticos. El padre y la hija huyen a la ciudad, el muchacho se enamora de ella, y así se redime de la influencia de los maleantes y su jefe, al que Griffith llama «el mosquetero de los tugurios». Las damas benefactoras quitan el hijo a la muchacha, el joven es acusado de un crimen que no ha cometido y es condenado a la horca. Las secuencias del juicio y la ejecución son un alarde del manejo de planos, con los que Griffith logra la tensión y la emoción, más allá de la interpretación de los actores. La «salvación en el último minuto» juega aquí con todos sus recursos y, al fin, el indulto se logra. Es un realismo acusado, seco, duro y enfático, que en muchos puntos sigue siendo bien actual. El episodio de la vida de Cristo es el más débil, formado por cuadros vivientes a la manera de dioramas animados, muy cerca de los primitivos del cine, cuyo objetivo esencial es subrayar con la palabra divina el crimen de los humanos en los demás episodios. La caída de Babilonia es, con el primero, el relato más logrado, de una grandiosidad efectiva y efectista. Constituye ante todo puro espectáculo, y la historia de la hija de las montañas, que se enamora del príncipe, es totalmente convencional, y la interpretación vulgar hasta lo ridículo. Pero la representación histórica hecha espectáculo es insuperable, como el festín de Baltasar o el asalto a la ciudad. La noche de San Bartolomé tiene un hilo amoroso de gran ingenuidad, eterna en el cine: el soldado católico, enamorado de la joven protestante, muere para que ella se salve. El episodio está tratado con un hálito romántico, una plástica al estilo de Delacroix, brillante y agitada. La corte, en el gran decorado del Louvre, y las calles donde tiene lugar la matanza, son grandes y bellas imágenes. Al final, hay un llamamiento a la tolerancia humana, al amor y a la caridad, para que triunfen sobre la violencia y la intransigencia. La destrucción de Nueva York por un bombardeo tiene un alcance premonitorio bien actual. La mujer sigue meciendo la cuna y, sobre la trágica historia de los hombres, aparece la cruz.

Pero Griffith narra estas cuatro historias manejando con total libertad el espacio y

el tiempo. Esta es su fenomenal, inagotable y profética visión. Dentro de cada secuencia de una misma historia, alterna continuamente el momento y el lugar para obtener su característica tensión y dramático interés. Al comienzo, los episodios son presentados más largos, para acostumbrar la visión del público a su innovador procedimiento. Pero la alternancia de escenas se mantiene siempre y crece, conforme la narración avanza. En el París de Carlos IX se presentan simultáneamente las calles recorridas por los soldados de la Liga, el interior de las casas, donde los hugonotes se alarman ante el peligro, la corte que delibera, los refugios sucesivos de los dos amantes perseguidos. En el episodio moderno se pasa de la celda, donde el inocente espera la ejecución, al patio donde el cadalso está preparado y un verdugo ensaya insistentemente el artefacto, al ferrocarril donde el gobernador se marcha sin conceder el indulto y al automóvil que persigue al tren, con la prueba del error judicial que ha de salvar al acusado. Pero, a la vez, alternan los lugares y los tiempos históricos de los distintos episodios. En Babilonia, la muchacha de las montañas, vendida en el mercado de mujeres, es salvada por Baltasar. Enseguida, el episodio moderno, donde el padre arroja de la casa al maleante, enamorado de su hija; la muerte del padre. Cristo en las bodas de Canaán. En París, la familia de hugonotes y el soldado enamorado de la muchacha. En el episodio moderno, escena de los dos enamorados, la entrega de la muchacha, el fracaso de la huelga y el triunfo de las damas redentoras. Cristo y María Magdalena. Las damas reformadoras cierran *cabarets* y quitan a la muchacha el hijo recién nacido. Cristo dice: «Dejad que los niños vengan a mí». La muchacha busca a su hijo y envidia la felicidad de las familias que los tienen a su lado, etcétera. Al final, las escenas se convierten en planos, algunos de cinco fotogramas, verdaderas explosiones visuales, y todo pasa a la vez, en fantástica cabalgata, hasta entonces insospechada. Los carros de guerra persas alternan continuamente con la locomotora o el automóvil, y los que mueren en las calles de París son los mismos que perecen frente a las murallas de Babilonia. Ya no hay tiempo, ni espacio, ni hombres, ni razones, ni causas válidas para lo que acontece. Todo se torna una gran abstracción, una idea pura hecha imágenes: la intolerancia martirizando al mundo. Las imágenes concretas producen un concepto abstracto, los hechos visibles, una idea superior a todo lo que sucede. El sistema y su trascendencia son formidables y van a revolucionar el cine.

Lanzada con enorme publicidad, la película se estrenó en el Liberty Theatre de Nueva York el 5 de septiembre de 1916, y se mantuvo en cartel durante veintidós semanas. La crítica se mostró cauta, reticente y desorientada, deslumbrada por el gran espectáculo, pero sin comprender verdaderamente el alcance de aquel galimatías de asuntos e imágenes entremezcladas. Ante el gran público del país y del mundo entero, la película fue un colosal fracaso. Griffith recurrió a presentar separadamente cada una de las historias, sacrificando así su gran aportación. En muchos países llegó con enorme retraso; en Madrid se estrenó en 1921. Todo influyó en ello: predicar una virtud no tiene tanto éxito como lo contrario, aunque la primera se acepte sin intención de practicarla; la propaganda pacifista del film era ya extemporánea, porque Wilson se disponía a hacer entrar a los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial (1917), que tocaba a su fin; su fabuloso presupuesto era difícil de amortizar con cualquier éxito. Y, sobre todo, la dificultad de comprender aquel nuevo lenguaje cinematográfico, verdadera avanzada hacia la nueva etapa que llegaba.

Porque este film maldito sería la máxima lección para las nuevas promociones de cineastas del mundo. En Francia, Gance se forma manifiestamente en Griffith, y éste estimaba en mucho al nuevo realizador francés, al que hizo ir a Estados Unidos. En Norteamérica, Cecil B. de Mille tomará lo circunstancial, fácil y moralista de la película para imponer en el mundo, en dos ocasiones, el gran espectáculo histórico; en cambio, Stroheim, con visión genial, va a trasladar lo mejor de la película a sus propias concepciones y personalidad. En Alemania surgirá Fritz Lang, con *Los nibelungos* o *Metrópolis*. El danés Dreyer lo imita claramente en su segunda película, *Páginas del libro de Satán*, un film incipiente, pero que abre el camino a uno de los más grandes directores mundiales. Y casi cuarenta años después René Clair hace en *Mujeres soñadas* (*Les belles de nuit*, 1952) «una *Intolerancia* cómica», cuyo final es una transposición de aquel film. Pero donde la película va a ejercer el máximo influjo, dar la gran lección y producir todos sus frutos hacia el futuro es en la Rusia soviética, en plena revolución. Un distribuidor la había comprado antes, pero no pudo exhibirla (Sadoul). Lenin la hizo proyectar por todas partes, como una propaganda anticapitalista y en general contra todo el pasado histórico que «el gran experimento» tenía el propósito de anular y comenzar de nuevo. Sin embargo, los grandes cineastas soviéticos —Kulechov, Pudovkin, Eisenstein— extrajeron de ella otras consecuencias. Aquella ideología, generosa y brumosa, no les interesaba apenas. Pero, en cambio, vieron en el nuevo lenguaje cinematográfico un instrumento dialéctico, pleno y completo, para exponer en imágenes la nueva concepción de la historia y de los hechos sociales. De ahí nació la teoría y la práctica del montaje,

como síntesis del cine y dialéctica de sus temas. Todo el cine iba a cambiar su rumbo a partir de allí. También tomaron su sentido épico, su potencia acusadora e ideológica, en abstracto. La máxima obra de aquel sudista norteamericano emprendía el camino más inesperado, y desde allí iba a imponer, indirectamente, su lección y sus hallazgos al cine del mundo entero. Todo ello marcará aún un nuevo rumbo: la conquista del tiempo cinematográfico, el trastoque completo del espacio y del tiempo en los films de un cine moderno que busca otros caminos.

FILMOGRAFÍA: 1914: *Judith of Bethulia (Judith de Betulia); The Battle of Sexes (La batalla de los sexos); The Escape (La evasión); Home, Sweet Home (Dulce hogar); The Avenging conscience (La conciencia vengadora)*. 1915*: The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*. 1916: *Intolerance (Intolerancia)*. 1918*: Hearts of the World (Corazones del mundo); The Great Love (El gran amor); The Greatest Thing in Life (Lo más grande en la vida); A Romance of Happy Valley (Un mundo aparte)*. 1919*: The Girl Who Stayed at Home (Sobre las ruinas del mundo); Broken Blossoms (La culpa ajena); True-Heart Susil (Pobre amor); Scarlet Days (Días rojos); The Greatest Question (El mayor problema)*. 1920*: The Idol Dancer; The Love Flower (Flor de amor); Way Down East (Las dos tormentas)*. 1921*: Dream Street (La calle de los sueños); Orphans of the Storm (Las dos huerfanitas)*. 1922*: One Exciting Night (Una noche misteriosa)*. 1923*: The White Rose (Flor que renace)*. 1924: *America (América); Isn't Life Wonderful?; Sally of the Sawdust (Sally, la hija del circo)*. 1925: *That Royle Girl (Crimen y castigo)*. 1926*: The Sorrows of Satan (Las tristezas de Satán)*. 1928: *Drums of Love (Su mayor victoria); The Battle of the Sexes (La batalla de los sexos)*. 1929: *Lady of the Pavements (La melodía del amor)*. 1930*: Abraham Lincoln (Abraham Lincoln)*. 1931*: The Struggle (La huelga)*.

SCARFACE (Scarface)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Howard Hughes y Howard Hawks. United Artists, 1932. *Argumento: Ben* Hatch, según la novela de Armitage Trail. *Direccción:* Howard Hawks. *Guión y diálogos:* Seton I. Miller, John Lee Mahin y W. R. Burnett. *Ayudante de dirección:* Richard Rosson, F. Lee Garmes y L. William O’Connell. *Decorados:* Harr y Oliver. *Música:* Adolf Tandler y Gus Aenheim. *Sonido:* William Snyser. *Montaje:* Edward Curtis y Douglas Biggs. Otros títulos: *Cara cortada, El terror del hampa*.

FICHA ARTÍSTICA: Paul Muni (Tony Camonte), Ann Dvorak (Cesca Camonte), Karen Morley (Poppy), Osggood Perkins (Lovo), C. Henry Gordon (Guarino), George Raft (Rinaldo), Purnell Pratt (periodista), Vice Barnett (Angelo), Inés Palange (signora Camonte) Harry J. Vejar (Castillo) Marshal (director del periódico), Herny Armetta (Pietro), Bert Starkey (Epstein).

Howard Hawks (1896-1977), incorporado al cine en 1923 y con numerosas películas realizadas, es el arquetipo del director norteamericano. Es buen realizador, que sabe adaptarse siempre a las exigencias comerciales y a los cánones de Hollywood, para superarlos con frecuencia, sin abandonarlos nunca. La continuidad de un cine industrial le apoya y el director de talento lo mantiene a su vez, lo que viene a producir generalmente una obra desigual, etapas de fama y períodos de oscurecimiento artesanal. *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*, 1928) y *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, 1930) son excelentes películas que le dan gran renombre, como lo hubiera hecho *Viva Villa* (1934) de haberla terminado, en vez de Jack Conway. Corredor de automóviles y piloto de aviación, tiene preferencia por estos temas, con películas bien logradas. Pero igual hace comedias brillantes que dramas patéticos, excelentes westerns, films de aventuras, reconstrucciones históricas, films de cacerías… o todo. Y siempre, como valor central, la aventura, la hazaña, el gran riesgo y la pintura de los hombres, para revalorizar aquéllos. Es decir, el alma básica del cine norteamericano, que le crea y le sostiene hasta hoy, porque es la expresión de un espíritu nacional. Sabe utilizar y mejorar todos los ingredientes de ese cine norteamericano, seguirlo en las exigencias o modas de cada momento y superarlo de algún modo: por la brillantez, lo espectacular, la violencia o el humor,

muchas veces por un mejor oficio y un gran hallazgo. El secreto de Hawks es su facultad de adaptarse al medio y al momento, y de superarlo en algún punto, pero generalmente no en lo esencial. La revalorización y el auge actual de Hawks no son exactamente las del realizador mismo, sino los de ese cine norteamericano típico que representa, con unos valores permanentes, considerables. El resurgimiento periódico del cine norteamericano, con apasionados seguidores, es un fenómeno de la historia del cine, una especie de retorno a un hontanar primero y fecundo, en épocas de búsqueda o crisis.

Todo ello se pone de manifiesto en *Scarface*, que viene a coronar la larga lista de films de gánsters de aquellos años, desde *La ley del hampa,* de Sternberg, producido por Howard Hughes, excéntrico millonario e industrial de múltiples actividades con un sentido espectacular del cine; el film está concebido en esta dirección. Por ello es la más grande de las películas del género, pero no la mejor, frente a otras más modestas como espectáculo pero orientadas en profundidad y concentración, más cercanas a lo que hoy es, por ejemplo, *El criminal* (*The Criminal*, 1959-1960), de Losey. Sobre la novela original, los guionistas acumularon una inmensa investigación, centrada especialmente en la figura de Al Capone, el máximo jefe del hampa de Chicago y del país. Al Capone, entonces en presidio, por defraudación al fisco y no por sus centenares de crímenes —murió tranquilamente en sus propiedades de Miami, en 1947—, puso el veto a la película, lo que impidió su proyección en muchos estados. Paul Muni encarna la contrafigura de aquél, con una cicatriz en aspa, que gusta marcar con ráfagas de ametralladora, como firma de sus fechorías; esta interpretación de Muni es a veces extraordinaria y a veces profusa, fácil. En todo el film se encuentra constantemente esta alternancia, entre la facilidad propuesta por el signo comercial y los momentos extraordinariamente logrados, que lo mejoran. Está el gracioso, que no se entera de nada, pero también ese ademán de George Raff tirando la moneda constantemente al aire y recogiéndola en la mano, que es todo un signo preciso: solían poner una moneda en la mano, ya muerta, de sus víctimas. La matanza de San Valentín, célebre en los anales del crimen, es magnífica, y el asalto final a la guarida del gánster espectacular, sobre todo, perdiéndose lo fundamental en ese momento cúspide. Hawks se cree en la necesidad de alternar hábilmente los altos momentos de tensión dramática con las escenas de humor y de distensión, para mantener un interés y un ritmo emocionales, asequibles a todos los públicos. Pero, a pesar de todo, siendo el más grande y no el mejor, este film puede ostentar legítimamente la representación de un género que tiene un puesto en la historia del cine y en la del norteamericano en particular.

Nació el 13 de agosto de 1899 en Londres, Gran Bretaña. Murió en Londres, Gran Bretaña, en 1980. Hijo de un comerciante de aves al por mayor, de religión católica, fue educado severamente y estudió en un colegio de jesuitas. Su padre pretendía que fuese ingeniero, pero al muchacho le atraía el arte, especialmente el dibujo. Como tal se empleó en una agencia de publicidad, en la que estuvo poco tiempo, y después

pasó a la compañía telegráfica W. T. Henley. Pero el cine ejercía sobre él una enorme atracción, y deambulaba por Wardour Street —la calle de las productoras cinematográficas londinenses— dispuesto a encontrar un nuevo empleo en esta profesión. Un actor que trabajaba ocasionalmente en la compañía telegráfica le abrió las puertas de la ciudadela, como dibujante de títulos para el cine, entonces mudo. Era el año 1920. Enseguida llegó a jefe de la sección de títulos de la productora norteamericana Famous-Players-Lasky, que acababa de instalarse en Inglaterra y levantar los estudios en Islington. En 1922, el director de una película cayó enfermo, y el protagonista, comprometido a terminarla, tuvo que recurrir al joven Hitchcock, y así se encontró dirigiendo por primera vez. Intenta quemar etapas: en 1922 se asocia con la actriz Clare Greet para dirigir y producir una película, *Number Thirteen,* de ambiente popular, pero la empresa fracasa y la película queda sin acabar. Entonces llega Michael Balcon, el gran creador del cine británico, y toma a su cargo los estudios, que acaba de abandonar la empresa norteamericana. En ese mismo año es ayudante de dirección en *De mujer a mujer (Woman to Woman),* dirigida por Graham Coutts. Interviene en cuatro películas más, como ayudante, decorador y montador. En 1925, Balcon trabaja en coproducción con empresas alemanas y consigue que Hitchcock dirija en Múnich sus dos primeras películas: *The Pleasure Garden* (1925) y *El águila de la montaña* (*The Mountain Eagle*, 1926). La primera fue un éxito y la segunda un fracaso, pero el prestigio del nuevo realizador queda establecido para siempre, durante toda una vida de nutrida y variada obra.

Su verdadera primera película, ya con sus caracteres genuinos, es *El inquilino* (*The Lodger*, 1926), que es también su primer gran éxito. Se basa en una novela de la señora Bellox-Lowndes, adaptada por su entonces guionista habitual, Eliot Stannard, obra muy popular en Inglaterra y que ha sido llevada posteriormente varias veces a la pantalla. El tema se basa en un hecho real; Jack el Destripador aterrorizó a Londres durante dos años (1887-1889) con sus crímenes cometidos en el barrio de Whitechapel: degolló y abrió el vientre a once mujeres. Se dice que la policía, desesperada, acabó por recurrir a un médium y vidente famoso, que llevó la pista hasta tan altas esferas que hubo que detener la investigación. El criminal sádico no fue descubierto jamás, pero desapareció coincidiendo con el internamiento en un manicomio de un miembro de la más alta nobleza británica. El asunto tiene todos los caracteres típicos del policíaco inglés, repleto de fantasía y realidad. De una u otra forma, Hitchcock no hará otra cosa. El argumento y la novela son más sencillos: una familia toma un huésped, amable, cortés, generoso, del que se enamora la hija. Pero, poco a poco, van teniendo la sospecha de que aquel hombre es el asesino tan buscado. Los datos les llevan continuamente a la certidumbre o a la negativa, y acaban dominados por el terror. El suspense de Hitchcock ya está aquí, incipiente pero terminante. Lo detienen, se fuga con las esposas puestas, perseguido por la multitud que quiere lincharlo. En el último momento —la escuela de Griffith— se descubre al culpable y el inquilino se casará con la hija de la aterrorizada familia. Con el del falso

culpable perseguido, ya aparecen aquí elementos que el realizador verdaderamente no abandonará nunca. Es un gran éxito, que afianza su posición y le permite hacer seis películas más, primero con Balcon y después con el productor John Maxwell, en la British. Son de muy diverso carácter y de diferente éxito. Quizá las mejores sean *The Ring* (1927), título que juega con la designación del lugar de boxeo, de un brazalete y del anillo de matrimonio, *y The Manxman* (1929), un melodrama de pasiones e hijos ilegítimos entre una mujer, un pescador de las islas de Man y un juez. Aquí aparece una de las cualidades fundamentales de Hitchcock, no propiamente artística, pero necesaria para la carrera de todo realizador: saber adaptarse y aprovechar todas las circunstancias y temas que ésas le ofrecen para lograr el éxito, sin dejar de ser fiel a sí mismo. Ya entonces su nombre como realizador vale en las carteleras tanto como el de los actores, lo que era verdaderamente insólito.

Pero será con la llegada del cine sonoro cuando Hitchcock cobra su gran plenitud. También el cine inglés, del que Hitchcock constituye la primera avanzada fundamental, va a renacer, desde los lejanos tiempos de Hepworth y la escuela de Brighton. Son quince películas, de 1929 a 1939, entre las que se cuentan cuatro o cinco obras maestras del género policíaco. En ellas crea su famoso «suspense», el suspense a lo Hitchcock, que es la quintaesencia y la más aguda cúspide del interés policial. En torno a este suspense, aquí perfectamente armado, ha de girar toda su obra. *Chantaje* (*Blackmail*, 1929) se rodó muda, pero la llegada del sonoro obligó a hacer hablar a los actores y emplear los recursos nacientes de la nueva modalidad. Hitchcock revelará en este caso toda su maestría. Juega con ese chantaje como un deportista con una pelota, enviándolo de uno a otro, para dejar al espectador en la constante ansiedad de dónde irá a parar. Una muchacha, novia de un detective, va al estudio de un pintor, que trata de abusar de ella, y ésta le mata con un cuchillo de cortar pan. Un desconocido trata de extorsionarla, pero el detective sospecha que el chantajista es a su vez víctima de un chantaje. Perseguido por la policía, corre sobre los techos del Museo Británico —una escena directa del realizador—, cae por una claraboya y se mata. El asunto queda oficialmente aclarado. Pero la mujer confiesa al novio su crimen, ambos callan y aceptan juntos la culpabilidad y el silencio. El film está muy bien hecho y los efectos sonoros son empleados con imaginación y eficacia, entonces audaces. En la conversación sin tregua, que la muchacha debe soportar, sólo oye insistente y repetida la palabra cuchillo. Fue un éxito inmenso en Inglaterra. *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), con Peter Lorre de protagonista, es una buena película, con el suspense esmaltado y quebrado por sorpresas continuas; hará una nueva versión en los Estados Unidos. En realidad, anticipa sus grandes películas posteriores.

39 escalones (*The Thirty Nine Steps*, 1935) es una indiscutible obra maestra de lo policíaco, con el suspense elevado al máximo y siempre montado sobre la sorpresa. Aquí se materializa en una situación y un objeto concretos. El hombre perseguido por una banda de espías a los que tiene que desenmascarar se encuentra sujeto por unas

esposas a una muchacha, que le cree un delincuente, por haber sido denunciado a la policía por los espías mismos. Juntos huyen, a la vez de la policía y de los espías, en una sucesión de acciones llevada con una perfección, ligereza y humor extraordinarios. Es la película que da a Hitchcock renombre universal, y acabará por llevarle a Hollywood. La obra más sutil y depurada de su etapa inglesa es, sin duda, *Sabotaje* (1936), adaptación libre de una novela de Joseph Conrad. Todos los elementos que pueden apoyar o hacer concreto el suspense están aquí prácticamente eliminados. Su mecanismo está montado al aire y sólo tiene lugar, verdaderamente, en el espíritu de una mujer, muy bien interpretada por Silvia Sidney. Es una historia de anarquistas que practican la acción directa por medio de sabotajes en la ciudad. Uno de ellos es el marido de la muchacha, dueña de un cine de barrio, que se ha casado con él para tener protección para su hermano pequeño, un niño pecoso. Un policía vigila al presunto saboteador, que recibe los explosivos de un hombre extraño, en una vieja tienda. Todo el suspense de Hitchcock radica en la creciente sospecha de la esposa sobre las actividades de su marido, indirectamente provocadas por el policía, cuya identidad no conoce, y que la ama. Se trata de dar el gran golpe, con una potente bomba de relojería que ha de explotar a determinada hora. Es el único momento en que el suspense se hace concreto. El saboteador, vigilado por el policía, no puede llevar la bomba, escondida en un paquete, y encarga al niño que la transporte al lugar convenido. El niño se entretiene continuamente en el camino, lo mismo con un sacamuelas que le limpia los dientes, que con un desfile oficial. Y el reloj avanza hacia su hora. Al fin, el niño va en un autobús lleno de gente y la bomba estalla, destruyéndolo. Cuando la mujer acaba por comprender que la víctima de aquella explosión ha sido su hermano, se siente atacada de obsesión homicida. Está sirviendo la cena al marido, y sobre la mesa está el cuchillo de partir el pan, como en *Chantaje*. El suspense se hace aquí alto e inaprensible: son los gestos, casi impasibles, de los dos esposos. El hombre siente cómo su mujer lo va a matar con aquel cuchillo. Pero no hace nada, o quizá no quiere hacerlo. Y su mujer lo mata. Vuelve la situación de *Chantaje*. Porque el anarquista fabricante de bombas ha llegado al cine, es acosado por la policía, todos corren por detrás de la pantalla donde se sigue proyectando la película. Aquel hombre lleva siempre consigo una bomba, para suicidarse y matar a todo el que se le acerque cuando se sienta perdido. Así lo hace: el cine vuela, las huellas del asesinato desaparecen, el detective calla el crimen de la mujer y los dos vivirán con su amor y su secreto. *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1939) es otro film muy logrado, pero más en la línea de *El hombre que sabía demasiado* y *39 escalones*, con sus cambios inesperados y su sentido del humor. La mayor parte de los argumentos de estos films son adaptaciones de la guionista Alma Reville, con la que se ha casado.

Se ha dicho que cada autor sólo hace una obra en su vida, porque las demás son variantes de la primera. En Hitchcock, este grupo de películas inglesas —sobre todo las obras maestras— constituye el núcleo, vivo y puro, auténticamente creador, del

resto de su labor. En adelante, lo que hace son ampliaciones, depuraciones y perfeccionamientos de estos films básicos y magistrales, en unos casos. En otro, se limita a sí mismo, con verdaderas antologías de estos films ingleses, o hace sencillamente nuevas versiones de ellos. Más frecuentemente, adopta como factor renovador de su obra lo que las circunstancias y las preferencias del público le ofrecen, como más propicio al éxito. Siempre con su sello personal, porque quizás el secreto de su constante fama sea dar al gran público lo que desea, pero a la vez lo que no espera. Su larga obra norteamericana —incidentalmente en algún otro país— está armada sobre estas líneas generales.

Después de dos años de negociaciones, en 1939 lo lleva a Hollywood David O'Selznick, el productor de *Lo que el viento se llevó,* que va a obtener el mayor éxito de taquilla de los Estados Unidos. Tiene un contrato en exclusiva, por siete años, pero O'Selznick no lo utilizará apenas, sino que lo alquila a otras productoras. Su primer film norteamericano, para Selznick, es *Rebeca,* según la novela de Daphne de Maurier, un gran *best-seller* y un folletín. Ese mundo barroco y voluntariamente tenebroso no es el de Hitchcock, donde todos los crímenes y monstruosidades están tratados con limpieza y con gracia. Pero su maestría se demuestra logrando una película perfectamente hecha, que obtiene premios de la Academia de Hollywood y un enorme éxito de público. Todo su extraordinario oficio, todo su dominio de la imagen, el montaje, el sonido, los efectos dramáticos, de interés y de humor, florecen maravillosamente en aquel clima favorable, porque tiene a su disposición los mejores instrumentos técnicos y los mejores actores. Pero, también, una constante adaptación al medio regirá la línea general de su obra, llevándole con frecuencia a la facilidad y a la fórmula.

Utiliza el clima de guerra y de lucha contra el nazismo de aquellos años en *Enviado especial* o *Corresponsal extranjero* (1940), buen film de espionaje; *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942), mediocre mezcla de todo lo hecho en su obra; *Náufragos* (1943), donde ocho personas luchan contra la muerte en un bote salvavidas de un buque torpedeado por los alemanes, alarde de concentración fallido; *Encadenados* (1946), otro asunto de espionaje, persecuciones y amor, donde identifica el nazismo con el espíritu diabólico. En 1944 va a Inglaterra para hacer unos cortometrajes de propaganda bélica, realiza *Recuerda* (1945), que en su conjunto no alcanza a otros films europeos semejantes.

En 1947 funda su propia productora con Sidney Bernstein, propietario de un importante circuito de cines en Inglaterra. Se dispone a intentar una simplificación y depuración de lo policíaco, reduciéndolo a estricta situación. Como innovación técnica, con miras a una economía industrial, intenta el TMT (*Ten Minutes Take*), que consiste en hacer tomas de vistas seguidas, hasta agotar los trescientos metros de la bobina de la cámara; unos diez minutos por cada uno. Para ello, arma decorados movibles que le permiten correr con la cámara en todas direcciones y pasar, moviéndola continuamente, desde los planos generales a los primeros planos; hay

ensayos previos para los movimientos de los actores y señales luminosas para dirigir al personal del estudio. Aunque la película se filma en trece días, el sistema no da el resultado económico esperado. Pero va a dejar una profunda huella en el cine mundial, porque estas tomas largas, con la cámara en movimiento, serán adoptadas por las nuevas escuelas: Antonioni la llevará al máximo, sobre todo en sus primeros films. La película es *La soga* (1948), que vuelve el cine al teatro, con una unidad de espacio y de tiempo total. Se desarrolla en un solo decorado y la película dura lo que en ella se narra. El acento psicoanalítico se transforma en un clima turbio, donde se mezclan indefiniciones sexuales y la teoría del crimen perfecto. Unos jóvenes asesinan a su amigo, lo meten en un arcón e invitan a sus amistades a celebrar una fiesta en torno al cadáver allí oculto. Como en *Náufragos,* esta sujeción a un ambiente cerrado, a un inmovilismo y al desarrollo de unas psicologías impiden el logro total de la película. Lo mismo sucede con *Atormentada,* realizada en Inglaterra y donde aún practica en parte el TMT. Busca igualmente una austeridad en la realización y un ambiente turbio, malsano.

Dentro ya de ese propósito de simplificación y depuración de sus medios y recursos, realiza una serie de películas que, en cierto modo, le vuelven a su estilo tradicional, como *Crimen perfecto* (1953) y *La ventana indiscreta* (1954). Esta última es casi el estilo típico de Sherlock Holmes: un reportero gráfico, inmovilizado por una herida en la pierna, emprende la tarea de aclarar un crimen que acaba de ver desde su ventana. Y cuando, a fines de la década de los cincuenta vuelven a los gustos del público los films de terror —un tanto olvidados y desdeñados desde *Drácula* y *Frankenstein*— Hitchcock los inserta en su mundo de lo policial y hace *Vértigo, Psicosis, Los pájaros*… o utiliza circunstanciales climas políticos: *Cortina rasgada, Topaz*. En esta larga y profusa obra hay un film inesperado: *Matrimonio original* (*Mr. and Mrs. Smith*, 1941), una comedia de Norman Krasna, plena de finura, sutileza, gracia, ligereza, que tiene sus antecedentes en algunos films ingleses. En todas estas películas, unas veces logradas por completo y otras no, hay siempre la demostración del inmenso talento de Hitchcock, y escenas magistrales dignas de la mejor antología cinematográfica. Hitchcock es siempre un magnífico narrador en imágenes. Su nombre es universal, su figura aparece en todas partes, hace televisión o *magazines* policíacos con su nombre y retrato, y maneja bien la bufonería simpática y publicitaria.

En esta etapa americana, la más extensa y considerable que hace uno de los primeros realizadores del mundo, las mejores películas son, a mi juicio, *Sospecha*, *La sombra de una duda* y *Falso culpable,* que exactamente expresan sus concepciones y manifiestan su sistema, lo policíaco es siempre un sistema. Sospecha (*Suspicion,* 1942), reduce el sistema policíaco y el mecanismo del suspense a un proceso psicológico. Una joven de familia burguesa, ordenada y pacata, se casa con un muchacho alegre, jactancioso, un poco embustero y botarate. Poco a poco, va abriéndose paso en su espíritu la sospecha de si su marido será un delincuente,

incluso un asesino; más aún, si tiene el propósito de envenenarla. Pero una sospecha levantada sobre datos tan minúsculos y en hechos tan normales y cotidianos que no puede concretarse. A veces cree que todo es una alucinación de su fantasía femenina, y al momento encuentra el dato que alimenta su terrible suposición. Si aquel hombre, al que ama, es un asesino, ella está en peligro de muerte. Y si no lo es, todo aquello que se debate dentro de su espíritu es un disparate de su imaginación sobreexcitada. El vaso de leche, blanco, luminoso, que el marido la incita a beber es la materialización única de este suspense, que bate su monstruoso tic-tac en el espíritu de la mujer. En la novela original, el vaso contiene el veneno, y la mujer, destruida por tal revelación, se lo bebe en un inconfesado suicidio. Pero Hitchcock prefiere el final feliz, todo es una simple sospecha, porque así la mecánica del suspense queda limpia, funcionando sobre el vacío, como en realidad ha de ser.

La sombra de una duda (*Shadow of a Doubt*, 1943) es el mismo caso, en una honorable y apacible familia de un pueblo californiano. Un guión de dos notables escritores, Thornton Wilder y Sally Benson, da magníficamente el tono de vida monótono y cotidiano de la pequeña ciudad americana. Y allí llega el tío Charlie, al que su joven sobrina admira como a un aventurero de leyenda, que ha recorrido el mundo y conoce la vida. Pero va naciendo en ella la sospecha: su tío puede ser el asesino de mujeres que la policía busca por todo el país. No hay más que dos sospechosos, pero el otro muere en un accidente de aviación y sólo queda su tío. Le suplica que se marche, pero él decide suprimirla como a tantas otras. El policía, enamorado de la muchacha, se lo impide; el asesino huye y cae bajo las ruedas de un tren. Como en sus viejos films ingleses, todo quedará ignorado. Se le hacen honores fúnebres en el pueblo y sobre su recuerdo se pone la lápida de la honorabilidad. Pocas veces Hitchcock ha trazado un suspense más claro y aéreo que en este film, con menos elementos. *Falso culpable* (*The Worng Man*, 1956), sobre un argumento de Maxwell Anderson y Angus MacPhail, hace el prodigio de trazar un suspense rectilíneo, sin el vaivén de la sospecha que se confirma o desvanece. Este palpitar del suspense, como un corazón angustiado, lo mueve un mecanismo verdaderamente natural y auténtico: la fugacidad de la vida. Un hombre, gran interpretación de Henry Fonda, es detenido por un delito que no ha cometido. Consigue ser puesto en libertad bajo fianza y se dedica angustiosamente a reconstruir aquellos días, en que se le inculpa el crimen, para justificar sus actos. Pero todo se va desvaneciendo entre sus manos cuando trata de volver hacia el pasado, aunque sea inmediato; las gentes no están, se han muerto, se han ido, no recuerdan… Tampoco él recuerda, en el pequeño detalle que se esfuma, lo que hizo cada día, pero eso puede ser su salvación o su muerte. La vida, tan sólida y pesada en su base, es vaporosa en sus minucias y pasa para siempre, irrecuperable. La mayor parte del film está tratado con esos detalles, magnificándolos con los primeros y medios planos, porque aquéllos son lo que el hombre busca anhelante.

John Huston

Alfred Hitchcock es, ante todo, una enorme personalidad, capaz de crear un mundo propio en torno suyo, con su obra. Este mundo es la máxima expresión de lo policíaco, neto y puro, y la cumbre de lo policíaco de Hitchcock es el suspense. En torno al suspense de Hitchcock se crea todo lo que se ha hecho, acciones y personajes. Lo demás es accesorio, cualquiera que sean las interpretaciones que se pretendan en su obra y en su personalidad. Hitchcock no gradúa el interés de la acción de modo creciente, como es clásico. Pone este interés al máximo desde el primer momento, y así lo mantiene, alto, vivo, limpio, durante toda la película, como un mago sostiene en el aire, sin aparente esfuerzo, el cuerpo de una mujer, en incomprensible levitación. El juego del mago es una ilusión óptica, y el suspense en que Hitchcock mantiene la acción de sus films, a los protagonistas y al espectador, sentado en su butaca, es una ilusión psicológica. Sobre esa máxima tensión inicial, los hechos comienzan su oscilación de péndulo, simétricos, iguales, implacables, repetidos, sin repetirse exactamente. El tic-tac del reloj en la noche es siempre el mismo, pero crece y crece hasta oírse como estampidos en el espíritu de un hombre angustiado. Y de esta manera, son los personajes de sus obras y los espectadores los que realmente mantienen el suspense con el anhelar de su espíritu. Todo sucede dentro del alma humana, y ésta es su fundamental aportación a lo policíaco. Aunque sus películas no sean psicológicas exactamente, sino que es el mecanismo de lo policíaco lo que funciona en la psicología de los personajes y en el alma del espectador.

Lo policíaco consiste, esencialmente, en la vida secreta de las cosas —o de los hombres y los hechos, inertes como cosas— en función de un suceso central, que hay que aclarar. Detrás de cada cosa o hecho u hombre, vulgar y habitual, hay un trasfondo de misterio al que es preciso llegar para obtener la clave decisiva. Esto es el realismo mágico, donde tras todo lo visible hay un trasmundo de misterio. Por eso, lo policíaco —con su realismo mágico— es la expresión mejor del espíritu inglés, y está presente en toda manifestación de su arte, sea en Swift, Defoe, Wells, Conrad o Conan Doyle. Por eso, Hitchcock es el creador del cine británico partiendo de su raíz nacional: el realismo mágico en su manifestación de lo policíaco. Como el expresionismo lo es del cine alemán, y las películas del Far West o los episodios de aventuras crean el cine norteamericano.

El mejor cine inglés de la posguerra pasada arranca de Hitchcock y lo policíaco, por un lado, y el pragmatismo de los documentales de John Grierson por otro. Es la auténtica y gran aportación de Alfred Hitchcock al cine mundial, partiendo de su mecanismo policíaco, que hace funcionar en un espíritu humano y culminar en su

célebre suspense como gran ilusión psicológica.

FILMOGRAFÍA: 1925: *The Pleasure Garden (El jardín de la alegría)*. 1926: *The Mountain Eagle (El águila de la montaña); The Lodger (El enemigo de las rubias)*. 1927: *Downhill; Easy Virtue; The Ring (El ring)*. 1928: *The Farmer's Wife; Champagne (Champagne)*. 1929: *The Manxman; Blackmail (Chantaje)*. 1930: *Juno and the Paycock; Murder (Asesinato)*. 1931: *The Skin Game (Juego sucio)*. 1932: *Rich and Strange (Mejor es lo malo conocido); Number Seventeen (El número 17)*. 1933: *Waltzes from Vienna (Valses de Viena)*. 1934: *The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado)*. 1935*: The Thirty-Nine Steps (39 escalones)*. 1936: *Sabotage (Sabotaje); The Agent Secret (El agente secreto)*. 1937*: Young and Innocent (Inocencia y juventud)*. 1938: *The Lady Vanishes (Alarma en el expreso)*. 1939: *Jamaica Inn (La posada de Jamaica)*. 1940*: Rebecca (Rebeca); Foreign Correspondent (Enviado especial)*. 1941: *Mr. and Mrs. Smith (Matrimonio original)*. 1942: *Suspicion (Sospecha); Saboteur (Sabotaje)*. 1943*: Shadow of a Doubt (La sombra de una duda); Lifeboat (Náufragos)*. 1945*: Spellbound (Recuerda)*. 1946*: Notorious (Encadenados)*. 1947: *The Paradine Case (El caso Paradine)*. 1948: *Rope (La soga)*. 1949: *Under Capricorn (Atormentada)*. 1950: *Stage Fright (Pánico en la escena)*. 1951: *Strangers on a Train (Extraños en un tren)*. 1952: *I Confess (Yo confieso)*. 1953: *Dial M for Murder (Crimen perfecto)*. 1954: *Rear Window (La ventana indiscreta)*. 1955: *To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón); The Trouble With Harry (Pero… ¿quién mató a Harry?)*. 1956: *The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado); The Wrong Man (Falso culpable)*. 1958: *Vertigo (Vértigo/De entre los muertos)*. 1959: *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*. 1960: *Psycho (Psicosis)*. 1962: *The Birds (Los pájaros)*. 1964: *Marnie (Marnie, la ladrona)*. 1966: *Torn Curtain (Cortina rasgada)*. 1969: *Topaz (Topaz)*. 1971: *Frenzy (Frenesí)*. 1976: *Family Plot (La trama)*.

Nació el 5 de agosto de 1906 en Nevada, Estados Unidos. Murió el 27 de agosto de 1987 en Newport, Reino Unido. Es hijo del célebre actor de cine y teatro Walter Huston, y éste ha de ser el camino por el que llegará al cine. Pero John Huston es, básicamente, un hombre de acción norteamericano, con todas sus características, se lanza a ella como una forma de vida y medio de encontrarse a sí mismo. Hecho fundamental para la comprensión de su obra. Estudia en la Lincoln High School, de Los Ángeles, y piensa en la carrera militar. Pero sus éxitos deportivos como estudiante le llevan al boxeo profesional, donde obtiene numerosas victorias y una primera fama. Cuando llegan las derrotas, se va a México, se enrola en su ejército y llega a teniente de caballería. Vuelve a Los Ángeles, escribe cuentos y novelas donde

recoge sus experiencias y anécdotas como boxeador; también una obra teatral de cierto éxito, «Frankie and Johnny». Prueba el teatro, que es el ambiente familiar, y se va a París para aprender pintura. Su padre le pone en contacto con el director cinematográfico William Wyler y con un actor de su compañía llamado Humphrey Bogart. Wyler le da pequeños papeles a John Huston en 1930 y le incita a escribir con él el argumento de *Una casa dividida* (*A House Divided*, 1932); colabora en algunos otros guiones. Pero se va a Inglaterra y trabaja como guionista en la Gaumont British durante tres años. En 1934 vuelve a Norteamérica y se dedica al reportaje periodístico, que le permite toda la movilidad que busca y el conocimiento de la gente y del mundo: su profunda vocación vital. Vuelve a Hollywood y entra como guionista en la productora Warner Bross (1938), principalmente en *Jezabel,* de Wyler; *Juárez* y *El doctor Ehrlich,* de Dieterle; *El último refugio*, de Raoul Walsh, y *El sargento York,* de Hawks. Sobre todo *El último refugio,* un excelente film, ya tiene los caracteres de la obra que ha de hacer como realizador. Su aprendizaje, en la vida y en el cine, ya están hechos, largamente madurados. Por eso, su primera película como director es una obra extraordinaria: *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941).

Sainte-Beuve (1804-1869) sostenía que no puede comprenderse ni criticarse la obra de un artista sin conocer su vida personal y las influencias de la época; teoría que mereció todas las reprobaciones. Incluso Proust, centrado en sus herméticas habitaciones, con su asma, sus tazas de tila y sus recuerdos del tiempo perdido, lo creía un verdadero absurdo. Hoy son muy significativos la condición personal y vital del artista y los influjos sociales e históricos de su época como condicionamiento fundamental de su obra. Pocos realizadores han estado sujetos a todo ello como John Huston, precisamente porque es un hombre de acción, inmerso en la vida. La Segunda Guerra Mundial está en su apogeo; en aquel año los japoneses atacan por sorpresa Pearl Harbor, destruyen la flota norteamericana del Pacífico y Estados Unidos entra en la contienda. Este gran drama histórico va a quebrar el ambiente cerrado y convencional de Hollywood, armado durante tantos años por la dictadura puritana, conformista y trivial de Will Hays, «el zar del cine». En el conjunto de películas bélicas, en general bastante convencionales también, va imponiendo su paso un cine de violencia, tremendismo, ansiedad, un verdadero «cine negro» norteamericano.

John Huston es el que abre la primera brecha con *El halcón maltés,* según una novela detectivesca de Dashiell Hammett. El asunto es corriente en el género: unos cuantos individuos de baja estofa se disputan una joya antigua de la Orden de Malta, un halcón de oro, esmaltado de piedras preciosas. Es una batalla sorda, plena de habilidades, estratagemas, golpes bajos, violencias de todo género. El detective está al mismo nivel que los maleantes, y por ello acaba por triunfar. En realidad, todo queda en desastre, porque la joya resulta falsa. El cine policíaco norteamericano se renueva de un golpe. La aventura, la acción, la intriga, todo el mecanismo de lo policial, de tantas películas de aquel país, cobra otra dimensión. Por primera vez, lo

policíaco norteamericano tiene personajes vivos, reales, humanos, que se mueven en un mundo habitado por hombres, con un ambiente definido, tenso y pesado, y un clima psíquico y social para la acción. También, tras todo ello, se transparenta la vida, la sociedad y los hombres de Norteamérica, el espíritu de la nación que Huston ha vivido tanto y lleva dentro de sí, como el resorte de su acción vital. Huston creyó, a veces, que ésta es su mejor película. Desde luego, marca un cambio en el cine norteamericano y en el cine policíaco mundial. De ella arranca esa serie de excelentes films policiales, que llenan una etapa del cine norteamericano, como *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944), de Fritz Lang; *La huella fatal* (*Conflict*, 1945), de Curtis Bernhardt; *Forajidos (The Killers),* de Robert Siodmak; *Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*, 1950), de Elia Kazan; *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948), de Orson Welles. Logradas por completo o en parte, cuentan en la historia del cine de Estados Unidos y del mundial, como antes no lo había hecho ninguna otra película de este género. Influirá en el mismo Hitchcock, cuya obra es siempre sustancialmente británica, y sobre todo en realizadores como Clouzot, donde el material detectivesco adquiere otras resonancias. Naturalmente, es el mismo Huston el que va a seguir el camino que abre.

Con un asunto u otro, la temática y, sobre todo, los valores base de *El halcón maltés* constituirán la línea vertebral de la mejor obra de Huston. Hace *Como ella sola* (*In This our Life*, 1942), una discreta película con Bette Davis, y un film de guerra, *Across the Pacific*, 1943, con Humphrey Bogart, que será su actor predilecto; el primero es su reválida profesional y el segundo un tema de guerra, a tenor de las circunstancias. Movilizado (1942-45), ingresa en los servicios cinematográficos de la Armada y colabora con Frank Capra en la serie de documentales de guerra *Por qué combatimos,* que dirige éste. *Report from the Aleutians, The Battle of San Pietro, War in the Pacific, Tarawa*… En 1945 realiza un documental sobre los soldados locos debido a la guerra, en una clínica de recuperación. Con la cámara escondida en la pared filma a los dementes cuando se creen solos: la película, *Let There Be Light,* resulta tan dura que no se autoriza su exhibición. Y vuelve a su itinerario fundamental en *El tesoro de Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre),* según la novela del enigmático Bruno Traven, con Humphrey Bogart, Walter Huston, Bruce Bennet y Tim Holt. Es una película prodigiosa, bajo el signo de *Avaricia,* de Stroheim, no sólo por su final, sino en unos valores vitales profundos; también es el México que descrubrió Eisenstein. Es el pequeño grupo de aventureros, dispuestos a triunfar a toda costa, a doblegar la vida sin raíces por la fuerza del éxito. Se lanzan a la loca aventura del oro, lo encuentran, hay crímenes y se pierde en el polvo del desierto, que el viento se lleva. Es el tema y los valores centrales de la obra de Huston: la acción, su expresión suprema en la gran aventura y el fracaso en lugar del triunfo. Y es, también, una estupenda realización, donde el estilo de Huston está perfectamente trazado y por completo establecido. *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948), también con Humphrey Bogart, es un film confuso, donde se exponen problemas de libertad, el

valor, la conducta. *We Were Strangers,* 1949, cuenta la lucha de los revolucionarios contra la dictadura de Machado en Cuba: se cava penosamente un largo túnel, para realizar un atentado, pero al fin sólo aguarda, también, el fracaso. De nuevo otra obra maestra: *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle,* 1950). Otra vez el grupo de hombres al margen de la sociedad, unidos por su ambición y su espíritu de aventura, y a la vez separados por sus pasiones; son los personajes típicos de Huston, toda una representación social. El ladrón perfecto, frío y científico, un poco personaje de Fritz Lang, pero completamente humanizado, planea el robo que no puede fallar: *Rififí,* de Dassin, y toda la continuación de films semejantes están aquí. Los tipos son excepcionales, y entre ellos el de Marilyn Monroe en un primer papel que la define para siempre, pero que también tardará en recuperar en igual grado de consecución. El robo resulta impecable, perfecto, magistral. Lo que fallan son las almas de los hombres y por ellas son, verdaderamente, destruidos. Al final, el maestro del robo, hombre maduro, apasionado por las muchachitas, logra escapar según sus infalibles procedimientos. Pero se detiene un rato, para ver bailar a una joven provocativa, y esta mínima concesión a su debilidad le pierde, y es detenido. Siempre la aventura perfecta y la acción vital abocada al desastre.

Como una consecuente ironía de su propio destino, Huston va a conocer ese fracaso con *The Red Badge of Courage*, 1951. Es la adaptación de una novela clásica norteamericana de Stephen Crane (1871-1900) sobre la Guerra de Secesión, en la que el autor no tomó parte, pero reconstruyó magistralmente, haciendo quizá la primera novela de guerra con una concepción moderna. Es el joven que se alista en un momento de entusiasmo, soñando con la gran aventura y los relatos que de ella podrá hacer a su retorno del frente. Pero cuando se encuentra en él le ataca el pánico, huye, es un cobarde, y sin embargo acaba por volver a la batalla y entregarse a la matanza. Herido por otro, tan cobarde como él, es declarado héroe por aquella herida, recibida en la confusión de una desbandada. Tema magnífico para Huston, que espera hacer su gran obra cumbre. Huston quiebra aquí su sistema narrativo, intentando una aportación verdaderamente revolucionaria al cine norteamericano, muy cercana a los procedimientos del cine moderno; el espectador debe sustituir por sí mismo lo que no se le dice en la pantalla por considerarlo anecdótico, fuera de la línea fundamental del tema. Pudo ser una de las grandes obras del cine. Pero las circunstancias históricas y sociales presionan de nuevo, decisivamente, sobre la obra y la vida del artista. La Comisión de Actividades Antiamericanas actúa decididamente desde 1947, comenzando por Hollywood, como el gran cartel publicitario para notificar con ello al país. Las persecuciones de McCarthy afectaron a la nación en todos sus sectores, denuncias por haber pronunciado frases que luego resultaban de presidentes de la nación. Toda una generación brillante de Hollywood se dispersará por el mundo o se verá constreñida al ostracismo y al temor. Algunos son encarcelados, otros sufren la prohibición de trabajar, otros se rehabilitan ante la Comisión señalando a sus antiguos amigos, muchos abandonan el país, cuando no son expulsados, como Charles

Chaplin. Huston es de los que se van discretamente. Pero la productora, asustada, no considera pertinente un film de tales intenciones y lo transforma y destruye a su gusto. Huston rechaza lo que queda y se traslada a Gran Bretaña; acabará por instalarse en un apacible rincón de Irlanda. Como los personajes de sus propios films, comenzará a ser un desarraigado, aunque siempre se sentirá plenamente norteamericano, pretendiendo mantener en sí el espíritu de su país. Esto explica el carácter de su obra posterior: un conflicto entre lo que es y lo que puede ser.

Para la productora Romulus Films, adjunta a la organización Rank, dirige *La reina de África* (*The African Queen*, 1952), aventuras en el continente negro, bien centradas, con un sentido del espectáculo y un gran ensayo de color. Esto mismo es lo que va a desarrollar en *Moulin Rouge,* anecdótica biografía de Toulousse-Lautrec, muy bien ambientada y, sobre todo, un verdadero alarde del manejo del color en aquellos años. Es un gran éxito de público, obtiene algún Oscar en Hollywood y un León de Plata en Venecia. *Beat the Devil* (1954), con Gina Lollobrigida, Jennifer Jones y siempre Bogart, acentúa esa ironía burlesca que se encuentra en todas sus películas; fue filmada en Italia y constituyó un fracaso. De regreso a Inglaterra, acomete una de sus grandes obras: *Moby Dick* (1954-56), según la famosa obra de Melville. Las películas de gran espectáculo dominan el cine comercial, con éxitos inmensos, y Huston se une a este género, pero conservando siempre su propia directriz: la aventura, la acción y el fracaso. El film adolece a veces de cierta espectacularidad, necesaria concesión al momento, centrando su fuerza en ella más que en la acción y los personajes, como exige el género. Pero es una película formidable, plena de fuerza y lejana poesía de lo real y lo fantástico. Sobre todo, el color marca un avance importante en su logro. Las cuatro películas que dirige después son, manifiestamente, de menos interés. Pero *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1960-61), es una de las más importantes de su carrera. Arthur Miller escribe el guión, pensando en Marilyn Monroe, entonces su esposa, y por ello se han visto en el film una serie de propósitos e intenciones biográficos, una pintura de la estrella. Pero es simple anécdota. Lo que vale es ese tema, ese ambiente y esos hombres en los que Huston vuelve a encontrarse por completo. También en el personaje de la mujer. Es el eterno grupo de desarraigados, que se sienten el margen de la vida porque lo están del triunfo, y que tratan de entrar en ella por medio de éste. También la mujer es una desarraigada en lo que, para lo femenino, constituye lo esencial: el amor. Espera encontrarlo en el aventurero, decidido a salvar su personalidad y su existencia no dejándose dominar y explotar por los otros hombres; Clark Gable hace aquí su último gran papel. Hay escenas magníficas. Una transposición del atractivo erótico de Marilyn Monroe a un entretenimiento vulgar, el del juego de la pala y la pelota, rodeada de hombres brutales que siguen anhelantes el juego, como fascinados por una danza obscena. Y, sobre todo, la secuencia de la caza de caballos salvajes, persiguiéndolos con un camión, en un desierto inmenso. Es de lo mejor, más directo, más sobrio y espectacular a la vez, que se ha hecho en cine. Y además esa situación

es el gran reactivo que revela los caracteres de todos, como en el trance agudo de una batalla. La película no ha sido estimada en todo su valor. Después su obra se diversifica, con películas de distinta calidad. *La Biblia*, por ejemplo, es el film colosalista y espectacular —aunque bastante ficticio en este sentido—, visto con un criterio de historieta y ajeno por completo a las directrices de Huston. Por el contrario, *Freud, La noche de la iguana* —completamente suyo— y *Reflejos en un ojo dorado (Reflections in a Golden Eye)* son films verdaderamente importantes por una razón u otra.

Thomas Harper Ince

Lo que expresan en sus obras la mayoría de los autores norteamericanos —O'Neill, Hemingway, Faulkner, Miller— es su propia personalidad enraizada en el alma de su país, a través de cualquier tema. Lo mismo sucede con los grandes realizadores, cuando el cine de Hollywood y sus métodos se lo permiten. Huston es un caso manifiesto, típico. Es un norteamericano neto y, por tanto, con la idea, más vital que conceptual, de que la vida es acción, y la acción tiene por cumbre la aventura. La meta de todo ello es el éxito, lo que da sentido y contenido al existir del norteamericano. Para el europeo la vida tiene sentido por sí misma, para el americano sólo tiene valor en función del triunfo. Huston la siente y la ha vivido así, y ésta es la raíz autobiográfica de su obra. Pero también sabe que cuando la vida como acción y la acción como éxito no se logran, todo queda en el vacío del fracaso: la acción como vida carece al fin de sentido, y el fracaso es lo que lo revela. Todo un concepto de la existencia, inherente a la vida norteamericana. Pero no es un ideólogo, y sus films carecen de tesis: lo ha vivido así y así lo cuenta, como simple narrador, porque no tiene otra cosa que decir. Son esos grupos de hombres marginados, con la individualidad feroz del presunto triunfador a toda costa, que se asocian momentáneamente para reforzar aquélla y facilitar el éxito soñado. Pero cuando lo tienen en las manos, despierta en ellos su individualidad primaria, y se devoran en la selva de la ciudad o del desierto. Al final, el éxito se les escapa y de ahí la amarga ironía de lo inútil, de la carencia de un sentido para la vida. También las mujeres están en esta línea, con su belleza y su seducción, pero metidas siempre en la aventura común, sin la cual no tienen valor: la aventura y el éxito ante todo. Como simple narrador de profunda autobiografía, el estilo de Huston es simple, directo, muy norteamericano, pero superado por una oscura pasión humana y vital que rezuma en sus mejores imágenes. Por todo ello, este director del cine norteamericano, que es ante todo norteamericano, desborda y supera con mucho el oficio que es la meta de tantos de sus compañeros de nacionalidad y de trabajo. Lo que hay siempre en los mejores films de Huston es el hálito cálido de la vida misma, el secreto de una personalidad poderosa. Por la vida que contienen y por el secreto de un alma humana, que es la suya a través de todos sus personajes, los films de John Huston tienen su último valor más allá de todo lo que son en sí.

FILMOGRAFÍA: 1941*: The Maltese Falcon (El halcón maltes)*. 1942: *In This Our Life (Como ella sola); Across the Pacific*. 1947: *The Treasure of Sierra Madre (El tesoro de Sierra Madre)*. 1948: *Key Large (Cayo Largo)*. 1949: *We Were*

Strangers. 1950: *The Asphalt Jungle (La jungla del asfalto)*. 1951: *The Red Badge of Courage*. 1952: *The African Queen (La reina de África)*. 1953: *Moulin Rouge (Moulin Rouge); Beat the Devil (La burla del diablo)*. 1956: *Moby Dick (Moby Dick)*. 1957: *Heaven Knows, Mr. Allison (Sólo Dios lo sabe)*. 1958: *The Barbarian and the Geisha (El bárbaro y la geisha); Roots of Heaven (Las raíces del cielo)*. 1959: *The Unforgiven (Los que no perdonan)*. 1961: *The Misfits (Vidas rebeldes)*. 1962: *Freud, the Secret Passion (Freud, pasión secreta)*. 1963: *The List of Adrian Messenger (El último de la lista)*. 1964: *Night of the Iguana (La noche de la iguana)*. 1965: *The Bible… In the Begining (La Biblia)*. 1966: *Casino Royale (Casino Royale)*. Codirigida con Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish y Joseph McGrath. 1967: *Reflections in a Golden Eye (Reflejos en un ojo dorado)*. 1968: *Sinful Davey (La horca puede esperar)*. 1969: *A Walk with Love and Death (Paseo por el amor y la muerte); The Kremlin Letter (La carta del Kremlin)*. 1972: *Fat City (Fat City/Ciudad dorada); The Life and Time of Judge Roy Bean (El juez de la horca)*. 1973: *The Mackintosh Man (El hombre de Mackintosh)*. 1975: *The Man Who Would Be King (El hombre que pudo reinar)*. 1979: *Wise Blood (Sangre sabia)*. 1980: *Phobia (Phobia)*. 1981: *Escape to Victory (Evasión o victoria)*. 1982: *Annie (Annie)*. 1983: *Under the Vulcano (Bajo el volcán)*. 1985: *Prizzi's Honor (El honor de los Prizzi)*. 1987: *The Dead/Dublineses (Los muertos)*.

Nació el 16 de noviembre de 1882 en Newport (Nueva York), Estados Unidos. Murió en Hollywood el 19 de noviembre de 1924. Es uno de los grandes adelantados y creadores del cine norteamericano y del mundial. Su vida y su obra están sumidas en esa nebulosa originaria, donde todo es incierto y la veracidad se mezcla con la leyenda y con el *bluff,* el arte con la industria y la publicidad. Además de director, Ince fue productor y organizador de la industria cinematográfica de los Estados Unidos en aquellos albores de su grandeza. Por eso, la confusión general es en él más densa y llena de vaguedades. Es una de las figuras del cine mundial menos tratadas y conocidas.

Su padre era actor de cierto renombre en la escena neoyorkina, especializado en papeles de chino, y cuando se retiró fue profesor de declamación. Sus tres hijos fueron sus mejores discípulos. Ince ingresó en el mundo del *music-hall* como cantante y bailarín, pero su renombre apenas le permitía actuar en Nueva York. Cuando sus fondos se terminaban, debía emprender largas y azarosas giras en compañía de su mujer, Alice Kershaw, también actriz, y de un hijo pequeño. Al parecer, en las peores épocas tuvo que dedicarse a diversos oficios. Durante diez años marchará sin tregua por los Estados Unidos actuando en teatros de segundo orden o *music-halls* de ínfima categoría, que le servirá para conocer su país a fondo y desde abajo, lo que sería decisivo en su carrera futura. En esta época teatral conoce a

William S. Hart, que años después sería su actor predilecto, y a un antiguo compañero de profesión, Joseph Smiley, que actuaba como director de películas, y le convence de que se pase al cine. Como Griffith, estimaba aquélla una profesión vergonzosa para cualquier comediante, pero los apremios económicos no le dejaron opción. No hay seguridad sobre la primera película que interpretó. Se considera que fue *Seven Ages*, en 1906, para Edison y dirigida por el famoso Edwin S. Porter. También pudieron ser *Ricardo III* o *Macbeth*, dirigidas ambas por John Stuart Blackton, para la Vitagraph, con Maurice Costello y Florence Auer como protagonistas. Entretanto su mujer había firmado un contrato para hacer una serie de películas cortas en la Biograph, bajo la dirección de Griffith. Ince se pasó a esta empresa, con cincuenta dólares a la semana. Y así fue como recibió la enseñanza de los dos máximos realizadores de la época, Porter, el precursor, y Griffith, el gran genio creador de los aspectos fundamentales del cine.

Allí interpreta un número indeterminado de films, siempre cortos, principalmente *The Cardinal's Conspiracy*, de Frank Powell, y *The Englishman and the Girl*, de Griffith, cuya protagonista era Mary Pickford. Allí se ven reunidos, por vez primera, estos tres nombres que han de ser los grandes puntos de apoyo del cine norteamericano. En *His New Lid* es ya protagonista, con Lucille Lee Stewart. Es en el año 1911, en plena guerra industrial entre la Motion Picture Patents, el trust del cine, y los productores independientes, que surgían por todas partes. El más audaz e importante era Carl Laemmle, que había fundado la Independent Motion Picture (IMP), dispuesto a dar la batalla al trust. Laemmle tuvo la audacia de «raptar» financieramente a la principal actriz de la Biograph, empresa del trust, lo que le obligó a huir con toda su compañía hasta Hollywood, como habían hecho ya antes otros independientes, para evitar el embargo judicial de sus cámaras, bajo las patentes de Edison. En aquellas tierras lejanas no era fácil encontrar directores, y de nuevo Joseph Smiley recomienda a Ince como «un actor y director con conocimiento perfecto del teatro y puntos de vista originales sobre el cine». Laemmle lo contrata y tiene la nueva osadía de raptar nada menos que a Mary Pickford, la estrella de la Biograph, que mantenía un idilio con Owen Moore. El trust, exasperado, lanza contra Laemmle, su compañía, su estrella y su nuevo director sus escuadrones judiciales, y todos huyen otra vez, ahora a Nueva Orleans, y de allí a Cuba. El trust hace perseguir a la expedición por la madre de la actriz, en un remolcador, con objeto de rescatar a su hija, menor de edad, y hacerla volver a la razón y a los contratos del trust. Pero los fugitivos llegan a Cuba y la pareja se casa allí, como en una película de románticas aventuras. Ince realiza, en aquel 1911, unos veinte films, muchos de Mary Pickford y Owen Moore. Pero los caprichos de la estrella, que —como se ve— no eran insignificantes, coaccionan completamente su libertad de trabajo, y el realizador decide abandonar la productora. Va a comenzar su verdadera gran obra como realizador y productor.

Ince asistió un día a las representaciones del circo «Miller Brothers 101 Ranch

Circus», donde se daban espectáculos de ambiente rural, con *cowboys* y pieles rojas, que ejecutaban ejercicios de caballistas y pantomimas camperas. Y este hombre, que había recorrido su país durante diez años en giras teatrales, tuvo allí la revelación de lo que debía ser un cine típicamente americano. Habló de su idea a los productores independientes Kessel y Baumann —que habían de descubrir y lanzar a Chaplin—, contrataron al circo en pleno por 2500 dólares semanales, alquilaron 20 000 acres de terreno junto al mar, en Santa Mónica, construyeron numerosos estudios descubiertos para utilizar la luz solar, y aquel pequeño universo cinematográfico, recién surgido, recibió orgullosamente el nombre de su creador: Inceville. La productora tomó, en parte, el nombre del circo de donde nacía: Bison 101. Y allí comenzó a narrarse en imágenes la gran aventura del Far West americano. Desde octubre de 1911 hasta septiembre de 1912 (según Jean Mitry) dirige más de cien películas que no pasaban nunca de 600 metros, de cuya mayoría era también guionista. Sus temas preferidos son los del Oeste, con sus buscadores de oro, y de la guerra de Secesión, donde el sur esclavista detenta casi siempre a los «buenos». Sus películas más importantes de esta época son, sin duda, *Across the Plain,* sobre la marcha de los buscadores de oro a la California de Sutter, en 1848; *A Mexican Tragedy,* sobre la revolución de Pancho Villa y Madero; *The Clod,* contra los mexicanos. Ince buscaba manifiestamente llegar a las ideas y a los sentimientos dominantes en el gran público del país. Desde 1913 su gran estrella será William S. Hart, el gran *cowboy*. El éxito de los films es formidable, y Thomas H. Ince reúne su primer millón de dólares.

Entonces surge una guerra, pequeña y loca, pero violenta. Su productor Baumann era partidario de asociarse con la productora Mutual, mientras Kessel, su socio, prefería la Universal de Laemmle. Sin consultar con Ince, firmó con Laemmle y el realizador se negó a acatar tal acuerdo. El trust del cine estaba muerto, las acciones legales se habían mostrado inoperantes y Laemmle decidió imponer sus derechos por la fuerza. Enviaba pelotones aguerridos para ocupar los estudios, y los *cowboys* y los indios de Ince los rechazaban por los mismos procedimientos, entablándose batallas tan violentas y mucho más auténticas que las de las películas que interpretaban. Por fin, los productores firmaron un acuerdo con Laemmle y la paz se restableció. Pero Ince, siempre gran organizador y hombre de negocios, comprendió los riesgos de tales alianzas y modificó su empresa para ser el verdadero dueño. Dejó la Bison en manos de Francis Ford, hermano de John Ford, que le hizo debutar allí como director, puesto que los realizadores de importancia desdeñaban aquel género. Partiendo de la Reliance, Ince funda la Kay-Bee, que divide en dos productoras distintas: Kay-Bee Domino, para las películas «de ideas», y Kay-Bee Broncho, para los westerns. Porque en aquellos años llegaban de Europa, principalmente de Italia, las películas de gran espectáculo e Ince comprendió que no podía seguir con aquellos films breves y de escasos elementos. Comenzó a realizarlos de más de 1800 metros, y a dar a las grandes imágenes todo su valor.

No es fácil determinar cuál es la labor precisa de Ince en las películas que

produce, porque en realidad es un supervisor que interviene en la construcción de los argumentos, sobre todo de Gardner Sullivan, y en el montaje final de películas, que dirigen Walter Edward, Francis Ford, John Ford, Raymond B. West, Reginald Barker…; entre sus actores figuran Frank Borzage, luego gran director, el famoso Charles Ray y el más célebre Sessue Hayakawa. Sus realizaciones propias más importantes son: *La batalla de Gettysburg, La cólera de los dioses* y *El huracán* (1914), estas dos últimas con Sessue Hayakawa. Su gran aportación es hacer intervenir a las enormes fuerzas de la naturaleza junto a las indomables pasiones humanas. El huracán que todo lo destruye es una escena impresionante, grandiosa, y fue filmada durante uno verdadero, que el realizador esperó paciente a que se produjera, en una región donde eran frecuentes. Cecil B. de Mille no hará sino volver a tomar y a ampliar este sistema para forjar su carrera de director de films de máximo espectáculo.

1915 es el año decisivo en que se constituye definitivamente el poderío mundial del cine norteamericano. El trust del cine, ya prácticamente inexistente hacía tiempo, es liquidado legalmente por la ley antitrust. Pero sus antiguos componentes y los independientes recién surgidos comienzan a configurar el armazón monopolista que serán en el futuro los «seis grandes de Hollywood», hasta su disolución legal, nuevamente decretada en 1958 por la ley antitrust. Han surgido los grandes nombres que hacen de Hollywood la meca mundial del cine y las películas que lo imponen por todo el planeta. Como consecuencia, se hacen laberínticas combinaciones industriales y comerciales, con empresas que aparecen y desaparecen, pero cuyo objeto es el mismo: la supervivencia de los productores más pequeños. De esta manera se forma, el 20 de julio de 1915, la Triangle, compuesta por tres productoras: Triangle Fine Arts, financiada por Harry Aitkel y dirigida artísticamente por Griffith, especializada en films de arte y de ideas; la Triangle Keystone, de Adam Kessel y dirigida por Mack Sennet, para films cómicos, y la Triangel Kay-Bee, con Charles Baumann como productor y Thomas H. Ince en la dirección, que realmente es el organizador de las tres. Esta última realiza en tres meses diez películas supervisadas por Ince, y en 1916 más de sesenta, que también supervisa concienzudamente.

En ella dirige dos films, ambos bastante folletinescos y de dura propaganda antialemana, durante la Primera Guerra Mundial: *El saqueador (The despoiler)* y *Civilización*. La primera puede servir de ejemplo del tono panfletario y melodramático de sus temas. En Oriente Medio, un coronel alemán entrega un convento de monjas católicas a las tropas kurdas que dirige. Pero no sabe que allí está refugiada su propia hija, que, violada por el jefe de los kurdos, lo mata. El coronel ordena la ejecución de la mujer, y entonces se entera de que ha mandado fusilar a su propia hija. Mitry las califica certeramente de «gran guiñol psicológico». Pero todo el admirable oficio, el sentido del drama y del cine de Ince culminan en estos films. En adelante, no hará más que supervisar las películas que produce, en gran cantidad, realizadas por otros directores: Walter Edward, Charles Miller, Charles Gyblin, Scott Sydney, Charles Swickar, Jack Conway, Arthur Hoyt, G. P. Hamilton, Raymond Wells, Frank Borzage… Entre ellas las mejores películas de William S. Hart.

La catástrofe financiera de *Intolerancia*, de Griffith, acaba por disolver la Triangle, que vende sus acciones a otras productoras, e Ince pasa a la Artcraft-Paramount, donde permanece desde mayo de 1918 hasta junio de 1919, período en que supervisa y dirige la producción de sesenta y seis películas. Luego, a la Association Producers, para producir y supervisar unos treinta films. Su muerte está rodeada de la leyenda y la publicidad que marcaron su vida. Su pasión eran los cruceros por el Pacífico en su propio yate, y en uno de ellos murió de una rápida afección intestinal. Aún es la época de los escándalos de Hollywood, y a esta muerte se le dan caracteres misteriosos de crimen perfecto, nombrándose a conocidas personalidades del cine y de la prensa norteamericana. Durante más de diez años, los restos de Inceville y sus últimos decorados sobrevivieron a su fundador, a orillas del Pacífico, donde fue a morir.

Ince es el prototipo del promotor americano de energía inagotable, de capacidad de organización sin límites, de voluntad de triunfo sin reservas, de inaudita disposición al trabajo y visión certera de su negocio. Todo ello aplicado al cine. Primero en la Bison y después en sus otras grandes empresas, manejaba cientos y miles de personas con una disciplina militar y una dureza bélica. Tenía un concepto de la organización superior a su época y creía en sus incuestionables resultados. Las películas se hacían entonces sobre la marcha, a partir de una simple idea, que el realizador llevaba en su cabeza o a lo más en unas notas en el bolsillo, empezando por Griffith. Contra esta improvisación, Ince estableció la costumbre de los planes meditados y trazados, lo mismo para cada película que para el conjunto de sus estudios. También para la realización misma de los films. Hacía guiones completos y,

cuando los escribía otro, intervenía en ellos; la filmación debía llevarse según sus estrictas normas y siempre intervenía en el montaje, para darle su estilo personal. Este estilo se caracterizaba por la simplicidad directa de los hechos, la rapidez del ritmo y el golpe certero de las imágenes. Era un novelero al que le gustaban los asuntos complicados y pomposos, a los que daba sobriedad por aquel tratamiento. Sus películas suelen tener una estrechez de ideas, fanatismo y violencia panfletaria muy a tono con su estilo narrativo. Pero, sobre todo, Ince supo encontrar el sentido de lo americano en lo americano mismo. Es el creador de los films del Far West, el canto de la gran aventura norteamericana, que la representan quizá mejor que ningún otro género. Cuando trata asuntos ajenos a la vida del país, lo hace con este mismo sentido de la aventura y de la violencia, sean películas que se desarrollan en el Japón o las que atacan a los Imperios Centrales durante la Primera Guerra Mundial. Y por último, supo incorporar la naturaleza y los paisajes de su país a los asuntos que narraba, cuando la mayoría de las películas se hacían en interiores, con un telón pintado como único decorado de fondo. Ince saca el cine a los campos, a las inmensas llanuras del Oeste, a las montañas carcomidas por la erosión, a los ríos enormes y a las praderas donde galopan juntos los pioneros, los pieles rojas, los bisontes… Todo ello adquiere en sus manos un gran aliento épico, que es la cumbre de la aventura norteamericana, y que hará de los films del Oeste uno de los temas fundamentales del cine mundial.

Su obra de realizador corre paralela en importancia a la de productor y organizador de la industria cinematográfica norteamericana. Si el cine de ese país pudiera representarse en todos sus aspectos por un solo hombre, éste sería Thomas H. Ince.

FILMOGRAFÍA: 1911: *Their First Misunderstandigs; Little Neil's; Tobacco*; *The House that* Jack Built; *The New Look*; Across *the Plains*. 1912: *The Deserter (El desertor); The Indian* Massacre; A *Mexican Tragedy; The Cold; The Mosaic Law; The Invaders; The Colonel Son*. 1914: *The Wrath of Gods (La cólera de los dioses); The Battle of Gettysburg (La batalla de Gettysburg); The Typhon (El huracán)*. 1915: *The Despoiler (El saqueador); The Coward (El cobarde)*. 1916: *Civilization (Civilización)*. 1918: *The Zeppelin's Last Raid*.

Elia Kazanjoglous nació el 7 de septiembre de 1909, en Constantinopla, Turquía. Murió en 2003. Pertenecía a una familia griega, oriunda de Armenia bajo el dominio turco; es decir, a una de las minorías raciales más duramente oprimidas. En 1911, esta familia de comerciantes se trasladó a Berlín, en busca de mejor fortuna y de una libertad que les estaba tradicionalmente negada en la Turquía del sultanato. Pero todos debieron volver a Constantinopla, en mala situación económica. Su sueño es los Estados Unidos, y el padre parte para Nueva York, donde abrió una tienda de

alfombras y tejidos orientales. Cuando pudo, hizo traer a toda su familia, y así fue como Elia Kazan llegó a los Estados Unidos en 1913, apenas a los cuatro años de edad. Es un norteamericano de adopción y de formación, ya que no de nacimiento. Lo que quiere decir, en éste como en otros muchos semejantes, que es un norteamericano de agudos caracteres, con una visión a la vez crítica, en cierto modo universal, de la vida del país. Condición que va a influir manifiestamente en su obra. La familia se instala en el suburbio de Nueva Rochelle, donde el padre logra establecer su negocio, pero donde el muchacho conocerá directamente la vida difícil de los emigrados, de los judíos, de los negros, de las gentes pobres, que en Norteamérica son las gentes vencidas, aunque con la ilusión, tenaz e imperecedera, del éxito y la fortuna. Ese mundo que Michael Gold ha contado magistralmente en la novela *Judíos sin dinero*. Pero la vida de la familia Kazan no debió llegar nunca a tanto, y el muchacho fue a la Escuela Mayflower, el Instituto New Rochelle y cursó los estudios universitarios en el Colegio William. Durante unas vacaciones, estuvo empleado en una agencia teatral de Nueva York, y allí se interesó, como simple curiosidad y diversión, por las actividades escénicas. Y como una ampliación de su cultura universitaria, decidió entrar en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale. Había comenzado su auténtica profesión y una de las más brillantes carreras de hombre de teatro y de cine.

Kazan fue fundamentalmente un hombre de teatro, que hacía cine, verdadero cine… cuando no seguía haciendo teatro en la pantalla. Pero, en todo caso, la raíz y la trayectoria de Elia Kazan, como hombre de cine, hay que buscarla en el teatro moderno norteamericano. Un teatro independiente y renovador, de actores aficionados y semiprofesionales, que se inicia hacia 1915 con los Washington Square Players y, sobre todo, con el Theatre Guild, que hacia 1920 era una de las fuerzas renovadoras más importantes del teatro norteamericano. En esta fecha hay que señalar la aparición del American Laboratory Theatre y de la School of Dramatic Art creados por Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaia, rusos instalados en Estados Unidos que importan el método escénico de Stanislavski. Con la llegada en 1923 del Teatro de Arte de Moscú, del propio Stanislavski, se completa la influencia decisiva del gran realizador ruso sobre el teatro de los Estados Unidos. Y del Theatre Guild surge, en 1929, el Group Theatre, que representa en su mayor grado de asimilación los métodos de Stanislavski y consigue imponerse profesionalmente en Broadway. Elia Kazan estaba entre los actores del Group Theatre, donde había ingresado por recomendación de Phil Barber, uno de sus maestros de la Universidad de Yale. Se ha reconocido y señalado, muy certeramente, que esta innovación, verdaderamente revolucionaria, en la realización y representación del teatro norteamericano ha permitido la aparición de la gran dramaturgia actual del país; los autores pudieron escribir con la posibilidad de ser representados y de que estas representaciones también fueran fielmente interpretadas por unos actores de caracteres actuales. No sólo en su labor teatral, sino en la cinematográfica, Kazan estará ligado a estos

autores y a su obra. Salvo alguna excepción, Kazan no ha intervenido nunca en los guiones de sus films, sino que simplemente los ha realizado. Todo este proceso renovador tenía un objetivo central: crear el teatro nacional norteamericano, partiendo de las escuelas y experiencias europeas. Es el anhelo y la meta general de todo el arte americano, el del norte y el del sur del continente. Kazan estará siempre en esta línea, tanto en el teatro como en el cine. Kazan, realizador norteamericano ante todo.

En 1931 tuvo la oportunidad de dirigir su primera representación teatral, en una compañía de aficionados, pero comprendió su falta de madurez e ingresó en el Group Theatre como actor y como ayudante de dirección. En 1935 se consagra como actor, en una obra del dramaturgo Clifford Odets, y en 1940 era uno de los intérpretes más destacados, trabajando con Ingrid Bergman en la reposición de «Lillion», de Molnar, con un sueldo considerable y un renombre importante. Esta plataforma teatral le proporcionó la ocasión de actuar, esporádicamente, en algunos films: un documental en 1934 y dos largometrajes dirigidos por Anatole Litvak, *Ciudad de conquista* (*City for Conquest*, 1940) y *Tristeza en la noche* (*Blues in the Night*, 1941), ambos para la Warner. Pero, entretanto, había obtenido resonantes éxitos como director teatral en Broadway, principalmente con «La piel de nuestros dientes», de Thornton Wilder, uno de los grandes acontecimientos del teatro norteamericano; la obra obtiene el premio Pulitzer, Tallulah Bankhead es designada como la mejor actriz y Elia Kazan como el mejor director escénico por la Asociación de la Crítica Dramática. Por eso, en 1944, la productora 20th Century Fox le contrata como director cinematográfico; es decir, por sus méritos teatrales.

Su primera película, *Lazos humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945), es una comedia dramática de costumbres, muy en la línea de este género norteamericano, con su dosis de emoción, sentimentalismo, realismo, optimismo… muy bien graduados. Hay también una tenue crítica social a esa eterna y desmesurada ilusión, tantas veces sin posibilidades, que guarda siempre el corazón de todo americano, en lucha por la vida. Tiene un gran éxito y asegura la futura carrera cinematográfica de Kazan. Es el año en que muere Roosevelt y termina la Segunda Guerra Mundial. La etapa del New Deal ha terminado, y las fuerzas más reaccionarias del país van a tomar represalias contra aquellos ideales y los hombres que los siguieron, proclamaron y mantuvieron. El año 1947 es un momento crucial para los Estados Unidos, para su cine y para los hombres que lo hacen: el año en que queda marcada «la generación perdida» del cine de los Estados Unidos. En ella Kazan se encontró en principio incluido. Es, también, su año cumbre. Kazan se lanza al cine social americano, que era uno de los más importantes del mundo, para exponer unas ideas y ejercer unas críticas que llevaba muy dentro de sí, desde sus antepasados griegos, oprimidos como minoría racial en aquella Armenia turca de fines del siglo pasado. Apoyado por Louis de Rochemont, como productor, dirige *El justiciero (Boomerang)*, donde se relata la ocultación y «fabricación» de un culpable, para responder de un crimen, por las más bajas fuerzas políticas de una ciudad. Al fin, el

juez, tras dura lucha heroica, consigue liberar al inculpado, final optimista, aunque no siempre sea así, ni mucho menos. Enseguida, el testimonio de su profundo americanismo, relatando la epopeya y el drama básicos de la formación de los Estados Unidos, en una de sus etapas definitivas: la lucha entre los ganaderos y los agricultores en las grandes llanuras del Oeste. *Mar de hierba,* con Katharine Hepburn y Spencer Tracy. Es una película río, como tanto les gusta hacer a los norteamericanos, con su corta historia donde se enfrentan las opiniones del marido y de la mujer, primero, y de los hijos, después. Siempre sobre aquel problema económico, que surge amenazador del inmenso y querido «mar de hierba». Un buen film, un poco premioso y macizo, quizá demasiado localista para tener una repercusión mundial. A continuación, dos películas antirracistas: *La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement*, 1947), contra la soterrada animadversión hacia los judíos, y *Pinky,* ya en 1949, contra la manifiesta persecución de los negros, que el productor Zanuck le propuso. Películas realistas, duras, pero siempre con el final feliz o ilusionado tan dilecto del alma norteamericana. Son grandes éxitos; la Academia de Hollywood le otorga su Oscar y la Asociación de Críticos de Cine de Nueva York sus dos máximos galardones. Es su consagración definitiva como cineasta. En el mismo año obtiene su, quizá, máximo éxito teatral con la puesta en escena de «Un tranvía llamado deseo», de Tennessee Williams. Labor teatral que tiene su complemento en la constitución de la que será la más célebre escuela de arte dramático del país, el Actor's Studio, que tanta influencia ha de tener en la escena y en la pantalla de Estados Unidos. Así va a continuar la labor de creación del teatro norteamericano contemporáneo, en el cual se ha formado y desde el que ha llegado al cine.

Pero en octubre de ese mismo 1947, extraordinaria cúspide en la vida y en la obra de Kazan, se inician en Hollywood los procesos de la Comisión de Actividades Antiamericanas, entonces presidida por el representante republicano John Parnell-Thomas. Es el maccartismo, que va a atacar todas las instituciones del país y será una de las causas de la decadencia de Hollywood. Kazan decide someterse a las exigencias, verdaderamente injustificables, de la Comisión y continuará su brillante carrera en Estados Unidos. Esta actitud le valdrá los juicios más extremos sobre su persona y su obra, por un lado y por otro. Pero una de las muestras más evidentes de la arbitrariedad y la injusticia de la Comisión de Actividades Antiamericanas y del maccartismo en general es esa acusación de antiamericanismo dirigida contra Kazan. Es sabido que este calificativo quería decir comunista, y comunista significaba, para aquel movimiento, todo lo que supusiese cualquier discrepancia y oposición contra las ideas reaccionarias del sector de opinión norteamericana que representaban. El equívoco muestra aquí toda su hipocresía y capricho, porque Kazan fue exactamente uno de los realizadores de mayor carácter nacional y su obra está dedicada e inspirada en el espíritu norteamericano. Y seguirá siendo semejante a sí misma, antes y después de aquel lamentable momento. Hace una concesión a la campaña anticomunista, con *Fugitivos del terror rojo* (*Man on a Tightrope*, 1952), y continúa la trayectoria de su

obra. *Pánico en las calles,* en 1950, es una buena película policíaca, dentro de la línea de *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948), de Dassin. El maleante, atacado de una enfermedad altamente contagiosa, que huye de la policía y amenaza con extender la epidemia, sirve para presentar un cuadro vivo y realista de la ciudad y de las costumbres americanas. Muy bien hecha, es una obra menor.

En 1951, dos de sus máximas películas. *Un tranvía llamado deseo* lleva a la pantalla la obra de Tennessee Williams que ha sido su gran éxito escénico, donde Marlon Brando hace uno de los mejores papeles de su carrera y Vivian Leigh una prodigiosa interpretación en la cumbre de sus éxitos. Es una verdadera recreación de la obra teatral, teatro en sí, pero donde las imágenes están tan extraordinariamente utilizadas que todo adquiere una dimensión nueva, un clima alucinante, una sugestión que supera las posibilidades escénicas. Está aquí, quizá más claro que en ningún otro de sus films, esa traslación que Kazan sabe hacer de lo teatral a lo cinematográfico, como lo ha hecho sobre sí mismo. Es quizá, por eso, su obra más representativa. La película recibe varios Oscar de la Academia de Hollywood, Kazan otra vez el Premio de la Crítica de Nueva York, uno de los más altos galardones del festival de Venecia… y es un gran éxito mundial. A continuación, *¡Viva Zapata!,* sobre la vida y muerte de este caudillo mexicano que luchará siempre por la conquista de la tierra para los campesinos desheredados de su país. Gran película, con una magnífica realización, plena de sobriedad y apasionamiento, y una deslumbrante interpretación de Brando. *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954) le devuelve a su línea de la crítica social, realista, amarga, pero siempre con ese sentido de un mesianismo individualista y esa esperanza final, cuando no soluciones ideales, características del cine norteamericano. Siempre muy bien realizada, con grandes escenas y, sobre todo, magnífica interpretación. Es la lucha contra el gansterismo que se infiltra desde abajo en los sindicatos norteamericanos, como inesperada contrapartida a su apoliticismo; aquí, en el ambiente, tan cinematográfico, de los muelles y su gente. En la misma dirección estará *Un rostro en la multitud* (*A Face in the Crowd*, 1957), fuerte alegato contra el arribismo en el mundo del espectáculo, concretamente de la televisión, donde todos los medios son buenos para lograr la popularidad y la fortuna. Pero también para derribar al ídolo de unos días, que será barrido sin piedad de una sociedad donde el triunfo es la ley. Quizá sea uno de los films más duros de Kazan.

Alternativamente, va siguiendo otra línea ceñida, más que a hechos y anécdotas por representativos que sean, al espíritu profundo de la nación y sus gentes. Bajo el aspecto de películas costumbristas, trata de tocar unos problemas permanentes, que pueden esquematizar al menos un sentido total de la vida norteamericana. Está así en las directrices de sus dramaturgos más admirados, como Tennessee Williams y Arthur Miller. *Al este del Edén,* en 1954, recoge el sentido de *Mar de hierba,* pero llevado al terreno de los problemas de la juventud, de la lucha de generaciones y de las manifestaciones estériles del puritanismo nacional. Sobre un fragmento de la novela de John Steinbeck, la película es a veces larga y engorrosa, pero con un gran clima,

su apasionamiento y su magnífica realización. Por primera vez utiliza el color y el cinemascope, y logra con ellos un lenguaje y una expresión dramáticas como quizás hasta entonces no se habían alcanzado. Tiene escenas extraordinarias, como la famosa del columpio, y momentos dramáticos de magnífica tensión y verismo. Es una de las mejores realizaciones de James Dean, actor de su formación y el breve ídolo de las juventudes del mundo, muerto en accidente de automóvil. El film alcanza un gran éxito, porque expresa las preocupaciones de las nuevas generaciones, que ya han sido glosadas en otras manifestaciones del arte. Cuando Kazan constituye su propia productora, en 1955, se dirige abiertamente a ese subfondo de lo norteamericano, encarga un argumento a Tennessee Williams —su autor predilecto— y realiza *Baby Doll*. Va a buscar esas fuerzas destructoras en la vida norteamericana, en un ambiente y unos habitantes del delta del Mississippi, filmando sobre los lugares mismos y en una vieja casa semidestruida, anterior a la guerra de Secesión. A pesar de ser un guión original, la película es totalmente teatral, se basa en una de esas situaciones sumamente forzadas que a Williams le gustaba plantear para poder exponer fácilmente sus ideas y trazar sus personajes. Kazan le ha dado un aire de farsa, de drama bufo, para salvar esa arbitrariedad inicial, pero resulta una de sus más débiles películas. En aquellos años, bajo la presión del nuevo cine europeo, el norteamericano está forzando las murallas en que durante tanto tiempo lo encerró el seco puritanismo de la época de Will Hays, «el zar del cine», y su Código de Decencia. Centrada en un problema sexual, la película levantó un gran escándalo, no sólo en los medios puritanos del país y sus Ligas de decencia —que consiguieron su prohibición en muchos Estados—, sino en sectores inesperados por su ideología y su concepción moral. Es uno de los films que abren un camino más libre para el cine de los Estados Unidos. *Río salvaje* (*Wild River*, 1960) es un tema rural, local, en torno al encauzamiento del río Tennessee y un final feliz. Mientras *Esplendor en la hierba*, al año siguiente, vuelve a los ambientes, al clima y a los personajes de *Al este del Edén*, siempre con una realización magistral, aunque un tanto desintegrada.

Y Elia Kazan hace sus memorias. Primero las de sus antepasados, que son el impulso que le llevó a América y a constituirse en grande y genuino artista norteamericano: *América, América* (1964). Un film con acento de epopeya individual, que abarca proyecciones colectivas e históricas. Originariamente es una novela del propio Kazan, que hace saber al espectador que aquella narración son los relatos de su abuelo y de su padre, una familia griega, bajo la opresión turca, en Armenia. La primera parte es extraordinaria, con un sabor y clima de cuento oriental. Este muchacho dispuesto a llegar a América, a toda costa, desde aquel remoto rincón de la tierra, con tal de alcanzar una libertad y unos derechos ciudadanos. Ello era así efectivamente, en gran parte del mundo, desde que la derrota de Napoleón y la reacción producida por el triunfo de la Triple Alianza intentaba volver la historia hacia atrás: los Estados Unidos eran la meta, ideológica y vital, de los hombres libres del mundo. En el centro, Kazan hace una estupenda pintura de costumbres, con ese

proyectado casamiento del joven pobre y la hija del comerciante rico, en Constantinopla, frustrado por la idea, ciega y tenaz, del muchacho de llegar a su paraíso soñado. Desde aquí, la película es más débil, reiterativa y convencional. Pero toda ella viene a ser una honda y auténtica explicación del propio Elia Kazan, como hombre y como artista: son sus ancestrales raíces. La película vuelve a obtener un Oscar más de la Academia de Hollywood y el máximo galardón, la Concha de Oro, en el Festival de San Sebastián en 1964. Efectivamente, es un gran film. Su película siguiente, *El compromiso*, viene a ser una continuación de ésta y, por tanto, con un trasfondo autobiográfico, aunque menos ostensible. También sobre una novela propia, no es ya la América soñada, sino la real y actual, la conquistada por el emigrante. Es el triunfo personal —la gran obsesión del norteamericano— y la revisión de lo que hay que pagar por él. La alegoría nacional a través de lo individual. La más amarga y dura de sus películas.

La motivación esencial de Kazan, en la escena y en la pantalla, es —como he dicho— la creación de un arte norteamericano, insertando los valores tradicionales de Europa en los elementos utilizables de América. Kazan se lanza a ello tratando de evitar los clásicos convencionalismos con los que se ha pretendido alcanzarlo hasta entonces. Por ello, se dirige hacia ese objetivo esencial por el camino de una crítica social, como los grandes dramaturgos, novelistas o poetas de los Estados Unidos, en los que la acusación llega a extremos y sectores en los que Kazan no se arriesga. Porque es, también, un realizador de éxito, que finalmente respeta los postulados esenciales de lo norteamericano, incluso ciertas convenciones que pueden facilitar aquél. Bajo su crítica, su violencia, su concentración, su poesía, su extraordinaria realización, se encuentran, a veces claramente, el estilo y los conceptos de King Vidor o de Frank Capra, con su sentimentalismo y su eterna esperanza, que durante tantos años ha sido el motor vital de aquel país. De ahí una cierta facilidad, esa atenuación de cuestiones, problemas y críticas que hoy pesan tanto sobre la obra de aquellos realizadores citados. Por eso, muchas de sus películas han tenido en los Estados Unidos un éxito y una comprensión de los que no han gozado en el resto del mundo: el localismo y un nacionalismo estético —postulado esencial del artista americano— limitan tantas veces su alcance mundial y lo vinculan a la fama y al éxito del país. Kazan es un realizador teatral que hace cine, aunque sin caer en la facilidad del teatro fotografiado. Pero es un hombre de teatro, porque su obra cinematográfica se centra siempre en el actor. Sus películas se circunscriben a la órbita de los actores, y no los actores a los más amplios linderos de la obra cinematográfica. Los límites y los horizontes de sus películas son siempre los de sus intérpretes. Después de ello, Kazan hace cine. Porque lo fundamental en Kazan es la interpretación, como el más reciente continuador de lo que Griffith inició, sobre todo en *La culpa ajena*. Lee Strasberg, el otro gran maestro del Actor’s Studio, ha resumido así su tesis: «El actor siempre debe hacer y nunca mostrar». Hay que acabar para siempre con el gesto convencional de expresión para hacerse comprender por el público, por sutil y personal que aquél sea. Y así, la norma de Kazan, en el teatro y en el cine, la del Actor’s Studio, es dejar libre al comediante, desarrollar su espontaneidad y llevar sus medios expresivos al terreno de la total concentración en sí mismo y en el papel que ha de vivir, como último avatar del método de Stanislavski. Hacer y no mostrar es postulado general del cine, arte de hechos y de acción. Por eso esta teoría y técnica de Kazan, partiendo del Actor’s Studio, se ha ido imponiendo en el cine actual como uno de los hechos fundamentales de su renovación. Quizá sea ésta, al fin, la máxima aportación de la obra de Elia Kazan al arte cinematográfico.

FILMOGRAFÍA: 1945: *A Tree Grows in Brooklyn (Lazos humanos)*. 1947: *Sea of Grass (Mar de hierba); Boomerang (El justiciero); Gentleman's Agreement (La barrera invisible)*. 1949: *Pinky (Pinky)*. 1950: *Panic in the Streets (Pánico en las calles)*. 1951: *A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado deseo)*. 1952: *Viva Zapata! (Viva Zapata)*. 1953: *Man on a Tightrope (Fugitivos del terror rojo)*. 1954: *On the Waterfront (La ley de silencio)*. 1955: *East of Eden (Al este del Edén)*. 1956: *Baby Doll (Baby Doll)*. 1957: *A Face in the Crowd*. 1960: *Wild River (Río salvaje)*. 1961: *Splendor in the Grass (Esplendor en la hierba)*. 1963: *America, America (América, América)*. 1969: *The Arrangment (El compromiso)*. 1972: *The Visitors (Los visitantes)*. 1976: *The Last Tycoon (El último magnate)*.

Joseph-Francis Keaton nació el 4 de octubre de 1895 en una granja de Pickway (Kansas), Estados Unidos. Murió en Hollywood el 1 de febrero de 1966. Sus padres eran de origen escocés e irlandés, actores de *vaudeville* con ciertas características de acróbatas, aunque esta última profesión no era la principal. Actuaban con el nombre de «Los dos Keaton», y su hijo se incorporó a sus números a los cuatro años, formando posteriormente «Los tres Keaton». Porque el chico imitaba todos los números que allí veía, principalmente los acrobáticos, y pronto se constituyó en un atleta completo. El gran as del género, Harry Houdine —luego conocido en el cine como «el tanque humano»—, asombrado por sus acrobacias le dio el sobrenombre de Buster, es decir, «maravilla». Esta formación atlética y acrobática de Buster Keaton ha de ser uno de los fundamentos principales de su configuración como actor cómico, por su dominio del cuerpo y esa traducción de la impasibilidad del rostro que le lleva a representarlo todo por medio de las actitudes. También a dar a su comicidad esa base acrobática, imprescindible en todo gran payaso clásico, de origen circense. El trío recorre el país durante más de quince años, asciende en su profesión, y a los veinte años estaban en el «Schubert Theater», de Nueva York, con el importante sueldo de 750 dólares semanales. Por un incidente quedaron los tres Keaton sin trabajo. Andando por Broadway se encontró con un antiguo veterano del *vaudeville* que le ofreció presentarle al gordo Roscoe Arbuckle, conocido en el cine con el sobrenombre de Fatty, la máxima estrella del cine bufo antes de Chaplin. Así se incorporó (1917) a la productora cinematográfica de Joe Schenck, en la calle 48, donde aquél producía películas cómicas cortas, de dos rollos. Era una compañía pequeña, como las que interpretaban este género, formada por un primer cómico, que era Fatty, alguna bella actriz, el villano y unos cuantos segundos actores, para hacer de policías torpes y otros papeles semejantes. Las actrices eran Norma y Constance Talmadge; la primera era la mujer de Schenck, y con Natalie Talmadge se casaría luego Keaton, estableciéndose así una unión profesional y familiar que había de ser

decisiva en su vida. Keaton entró ganando 40 dólares semanales, cifra muy inferior a la que ganaba en el teatro, pero acababa de comenzar su carrera de máximo cómico de la pantalla mundial.

Roscoe Arbuckle se mostró generoso, le dejó muchas veces interpretar papeles de importancia y con él hizo unas doce películas, hasta la primavera de 1918. Entonces Keaton fue movilizado en la Primera Guerra Mundial y pasó siete meses en Francia como soldado de infantería; volvió en mayo de 1919 e hizo alguna película más. La técnica del gordo Fatty para hacer reír se basaba en su enorme tamaño, arrollando y aplastando a su rival. Keaton debió sufrir este «procedimiento» de manera brutal y despiadada. En una ocasión, el enorme actor se dejó caer por la pértiga de un parque de bomberos a toda velocidad y sin previo aviso aplastó al joven actor bajo sus 130 kilos. Keaton recuerda siempre el sistema cómico de su compañero. Schenck «vendió» a Arbuckle a la Paramount, Keaton se vio libre de él y el productor le dio la dirección de una compañía, con un estudio en Hollywood a su nombre. Ya gana 500 dólares a la semana y tiene sus ideas claras sobre aquel cine cómico, eficacísimo, pero incipiente. Fatty le ha enseñado el oficio, porque él mismo dirigía y montaba sus películas, pero Keaton ha visto inmediatamente una posibilidad de superación. La lección de Fatty era ésta: «Piensa siempre que te diriges a un público con mentalidad de niño de doce años». Pero Keaton comprende que ese sistema cómico no puede tener perdurabilidad, y menos experimentar una evolución hacia perfeccionamiento alguno. Keaton comienza esta evolución hasta componer uno de los arquetipos magistrales del cine cómico. Empieza en el payaso, con cierta indumentaria de tal, llamativa y grotesca, para luego refinarla y adoptar cualquier otro tipo humano, incluso el joven o caballero elegante. Su definición es su rostro impasible, cuyo origen ha explicado el mismo Keaton de diferentes maneras: tomado de un cómico de *varietés*, Patsy Doyle, «el gordo triste», que contaba todas las cosas con un invariable gesto melancólico; fue una actitud consciente, como medio de expresión propio; no se daba cuenta y tuvo que revisar sus películas cortas para apreciarlo… Cualquiera que fuese el origen, constituye mucho más que un truco cómico: es la máscara del personaje, máscara en el sentido antiguo y primitivo del término, como medio de comunicación con un mundo inasequible y a la vez la expresión del hombre en ese mundo. Su actitud vital. Según la costumbre de aquella época, los cómicos recibían un sobrenombre en cada país, que los tipificaba. Keaton se llamaba «Pamplinas» en España, «Prentz» en Alemania, «Frigo» en Rusia, «Malec» en Francia…

Interpreta una película larga, *The Saphead* (1920), de una obra teatral de éxito, «The Henrietta», con Douglas Fairbanks, donde hace de un joven atontado que salva de la ruina a su multimillonario padre. Pero es un trabajo ocasional y se dedica a films cortos, de dos rollos, dirigidos por él mismo o con la colaboración de Eddie Cline o Malcom Saint-Clair. Hace unos veinte en dos años, que suelen ser un prodigio de ritmo y de gracia. Su base es el gag continuo, de un ingenio maravilloso, donde el personaje es una pieza activa de aquel mecanismo desenfrenado. Estos gags

irán cobrando amplitud y complicación, y también significado, porque a la vez Keaton va evolucionando hacia la pantomima, es decir, a la creación de un mundo por el actor mismo, por su ademán y actitud. Sobre todo a partir de sus películas largas, la primera *Las tres edades,* que cuenta la lucha por su amada en la Prehistoria, el Imperio Romano y los tiempos modernos, siempre contra el mismo bárbaro rival, que era Wallace Beery. Pero la película que lo define por completo es *La ley de la hospitalidad (Our Hospitality),* su primera obra maestra.

En los cinco años siguientes hace su obra fundamental, películas extraordinarias que quedarán para siempre en la antología cinematográfica: *El moderno Sherlock Holmes, El navegante, Las siete ocasiones, El boxeador, El maquinista de la General, El colegial, El héroe del río* y *El cameraman*. La gran época de su arte, su fama, su fortuna.

Pero también en esta época dorada tienen lugar acontecimientos que han de cambiar su destino, iniciar su decadencia, hasta convertirle en un lejano fantasma de la pantalla. En 1927 nace el cine sonoro, con *El cantor de jazz,* y en 1928 se pasa a la Metro Goldwyn Mayer, contra los consejos de Chaplin y de Harold Lloyd, que le advierten de los peligros que, para un cómico personal, tiene el quedar sumergido en la organización de una fábrica de películas. Keaton consideró siempre este paso como el gran error de su vida. En realidad, es que el sonoro acaba con el gran cine cómico clásico, al traspasarlo desde la pantomima, el circo, el gesto y la acción a la palabra y a los recursos del teatro y la radio. También cambia por completo los procedimientos de trabajo, porque los enormes costos del sonoro no permiten ya la improvisación, el tiempo sin limitaciones, el gasto indefinido de película virgen, etcétera, que eran la base técnica de los grandes creadores cómicos. Keaton es dirigido por Edward Sedgwick, un realizador de oficio, sin personalidad. Interpreta ocho películas más, cada una más débil que la anterior. *Queremos cerveza,* en 1933, es el fin. Desde entonces, Buster Keaton se va perdiendo en el recuerdo de los que le conocieron y en el desconocimiento de las nuevas generaciones. Durante cuatro años más, aún lucha desesperadamente por reconquistar su puesto. Películas largas en Francia o en México, detestables, o cortometrajes en Hollywood, sin importancia. En 1937 debe entrar en un sanatorio para enfermos mentales, donde permanece un año. En adelante no será más que un actor de minúsculos papeles, a veces un extra, a veces un técnico en gags, para películas de otros actores. En 1950 aparece representando su propio papel en *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard),* de Billy Wilder, y en 1952 Chaplin le da el papel del músico en la extraordinaria pantomima de *Candilejas*. Forma parte del circo Medrano, aparece en algunos films ingleses para la televisión, hace pequeñas películas cortas en Hollywood… nada. Pero es una leyenda del cine, que las nuevas generaciones *nunca vieron*. Se hace un film sobre él, *El hombre nunca ríe* (*The Buster Keaton Story,* 1957), de Sidney Sheldon, donde Donald O’Connor encarna a Keaton, mientras éste queda en «asesor técnico»; un film mediocre.

Su divorcio de Natalie Talmadge, en 1932, le arruinó, y al año siguiente salió de

la Metro para comenzar su odisea. Refugiado en una vieja granja cerca de Hollywood, con su tercera mujer, sueña con la reposición de sus viejas películas para resucitar su nombre. Pero las empresas propietarias se niegan, porque no lo consideran rentable. Algunos se interesan por ellas, principalmente Raymond Rohauer, gran buscador de viejos films, que durante diez años investiga, pleitea, rescata los derechos… Y hacia 1962 comienzan a aparecer en Alemania, en Suiza, en Francia… *La ley de la hospitalidad, El navegante, El maquinista de la General…* Es *un éxito* inmenso, la revalorización total del gran cómico olvidado, y por algunos de estos films se pagan sumas de estreno. Lo que produce la reaparición de los cómicos clásicos, de la gran época, como Harold Lloyd, Laurel y Hardy, los Hermanos Marx… Y la realización de nuevas películas que repiten, casi al pie de la letra, con escasa inventiva nueva, la prehistoria del cine bufo que creó el gran Mack Sennett: *El mundo está loco, loco, loco,* de Stanley Kramer, como ejemplo de superproducción.

Buster Keaton es un gran humorista de la pantalla, porque su comicidad se dispara más allá de sí misma, hacia objetivos de trascendencia humana y mental. Este hombre que jamás ríe, el bufo de la cara petrificada, con sus grandes ojos absortos, es casi una abstracción intelectual. Ese rostro impasible es la traducción personal del universo que le rodea. Un universo que tiene su marcha propia, según engranajes inmutables, implacables, de rigurosa precisión: un mundo mecánico, como una maquinaria monstruosa. Por eso, uno de sus elementos cómicos fundamentales son las máquinas, grandes o pequeñas. Todo en torno suyo es mecánico, lo mismo las máquinas que los actos de los hombres, que la marcha de los acontecimientos. Es un mundo ajeno al hombre, inhumano, y por tanto incomprensible y hostil. Charles Chaplin lucha con el mundo, intenta dominarlo y domesticarlo en todas las ocasiones, aunque en definitiva resulte vencido. Keaton pasa por él, ignorándolo conscientemente. Es un hombre que va a lo suyo, tras un objetivo personal, y pasa por el universo entero y sus tremendas fuerzas como si estuviera solo en el cosmos. En el fondo, en Chaplin y en Keaton está la misma situación fundamental: el mundo hostil y el hombre perdido en él. En Keaton lo que funciona manifiestamente es el contraste entre las fuerzas de este hombre y las de todo lo que hay alrededor, sean las máquinas desbocadas, las tempestades, las guerras, la agresividad de los hombres… Keaton las ignora y de aquí nace su profunda psicología, su fuerza humana con que combatirlas: la ingenuidad. Es el sistema cómico más puro y tradicional: el contraste entre lo que acontece y lo que este hombre percibe. Parece no percibir nada, y entonces todo queda abolido, transformado, purificado en su inmensa ingenuidad del hombre que no ve ni comprende más que lo que lleva en su espíritu.

Por eso su sistema cómico es de una precisión mecánica, como el funcionamiento del universo que tiene en torno. «Un film cómico —dice— funciona con la misma exactitud que las ruedas de un reloj. La cosa más sencilla, ejecutada demasiado deprisa o demasiado despacio, puede tener los efectos más desastrosos». Por eso también su comicidad está basada en la exactitud del ritmo, y sus mejores películas

son grandes ejemplos de la rítmica cinematográfica, que viene derivada de su concepción fundamental de hombre que no se entera, que no quiere enterarse. En *La ley de la hospitalidad* va a recoger una herencia en un viejo tren norteamericano donde pasa de todo. En el pueblo se enamora de una bella muchacha, pero el padre de la joven ha descubierto que es el descendiente de una familia enemiga, de la que ha jurado vengarse. A la vez, la noble ley de la hospitalidad le impide atacar a su huésped dentro de su casa. Durante toda la visita, cuando Keaton está fuera es el enemigo al que hay que exterminar por todos los medios, y el padre lo persigue encarnizadamente. Pero en cuanto está dentro, es el huésped al que hay que tratar con cortesía y generosidad. El mecanismo del mundo que le rodea funciona aquí con una lógica aparte, hasta el absurdo puro. Situación que viene a ser el eje de sus mejores películas, el núcleo vivo de su concepto cómico. En *Las siete ocasiones* es la multitud de novias, con su traje nupcial, que le persiguen como un torrente arrollador, tan peligroso como el huracán de *El héroe del río*. En *El moderno Sherlock Holmes* es la pantalla, donde se proyecta una película, en la que pugna por entrar y tomar parte en la acción, como en *El navegante* es un barco vacío y a la deriva o en *El cameraman* es un tomavistas frente a la barbarie y la astucia de los hombres… *El maquinista de la General* cobra su máxima amplitud, dramatismo y precisión. Para demostrar el valor ante su amada, se enrola en uno de los ejércitos de la Guerra de Secesión y maneja su locomotora, «La General», con la que se encuentra tanto en un campo guerrero como en el otro, en una inacabable y perfecta concatenación de aventuras y persecuciones.

Tanto en sus mejores películas cortas, algunas magníficas, como en las largas, siempre está ese inmenso mecanismo que empuja a los hombres y a sus pasiones, a los hechos, a la naturaleza, a la historia, a todo lo imaginable, que carece de pronto de sentido, queda reducido al absurdo. Pero no por sí mismo, sino por una razón psicológica y vital: la ingenuidad de un hombre, del hombre que no comprende, que se niega a ello, aunque intervenga y luche heroicamente, pero por algo propio, que es el amor. Por eso, el humor de Buster Keaton es eminentemente intelectual, un esquema mental que reduce el universo a la nada. Esta es la raíz de lo cómico, pero llevada más allá de lo cómico mismo, y, por eso, Buster Keaton ocupa uno de los más altos puestos de la escala del humor cinematográfico y de cualquiera de las artes.

FILMOGRAFÍA (sólo como director): 1920: *The High Sign; One Week; Convict 13 (El crimen de Pamplinas); The Scarecrow (El espantapájaros); Neighbors (La vecinita de Pamplinas)*. 1921: *The Haunted House (Pamplinas y los fantasmas); Hard Luck (Pamplinas nació el día 13); The Goat; The Playhouse; The Boat; The Paleface (El rostro pálido)*. 1922: *Cops (La mudanza); My Wife's Relations (La costilla de Pamplinas); The Blacksmith; The Prozen North (Pamplinas en el Polo Norte); The Electric House (La casa eléctrica);*

Daydreams (Los sueños de Pamplinas). 1923: *The Balloonatic; The Love Nest (Pamplinas lobo de mar); The Three Ages (Las tres edades); Our Hospitality (La ley de la hospitalidad)*. 1924: *Sherlock Jr. (El moderno Sherlock Holmes); The Navigator (El navegante)*. 1925: *Seven Chances (Las siete ocasiones); Go West (El rey de los cow-boys)*. 1926: *Battling Butler (El boxeador); The General (El maquinista de la General)*.

Akira Kurosawa

Nació el 23 de marzo de 1910 en Tokio, Japón. Murió el 6 de septiembre de 1998 en la misma ciudad. Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Kyoka, pero —como el gran Kenji Mizoguchi— se dedicó a la pintura, ingresando en una academia de artes plásticas. En ambos realizadores su enorme sentido pictórico, tan fundamental, proviene de una primera vocación profunda. Debe dedicarse a dibujante, ilustrador cartelista, para ganarse la vida, pues forma parte de una familia de clase media; el padre, antiguo militar, es profesor de deportes, y Akira el menor de sus siete hijos. Accidentalmente, y sin gran convicción, ingresa en el cine por medio de un concurso para ayudante de dirección de los estudios PCL, luego absorbidos por la productora Toho. Trabaja con diversos directores, piensa abandonar aquella profesión, hasta que se incorpora al equipo Kajiro Yamamoto, fecundo y comercial director, como argumentista y ayudante. Son siete años (1936-1942) de gran aprendizaje. En 1942 realiza su primera película, *La leyenda del judo,* sobre esta lucha clásica japonesa, un film de tema tradicionalista con el que logra un primer gran éxito. Al año siguiente, *Lo más hermoso,* sobre las obreras de una fábrica de óptica para el ejército, con la sugestión trágica de la guerra detrás de personajes y de ambientes; es decir, un film moderno. Vuelve sobre su primer triunfo, realizando *La nueva leyenda del judo,* película frustrada. Así, desde el primer momento queda definida la posición de Kurosawa frente al problema esencial de la vida y del arte del Japón: la dualidad, siempre presente y activa en todos los órdenes, entre lo tradicional y lo contemporáneo. Kurosawa va a ser siempre el realizador que expresa, quizá con más agudeza que cualquier otro, esta situación de la nación y la civilización japonesas, que tratan de adoptar y adaptar, desde 1869, la civilización contemporánea a su milenaria cultura y vida tradicionalmente orientales.

Otros dos factores, más circunstanciales, pero no por ello menos poderosos, señalarán su obra. Uno es histórico: la dictadura militar que domina el país y la guerra constante, desde la de Manchuria en 1931. A partir de la guerra con China, comenzada en 1933 y declarada en 1937, la presión militarista se hace sentir, cada vez más dura, sobre el cine; desde el ataque japonés contra Pearl Harbor, en diciembre de 1941, el dirigismo estatal del cine se hace decisivo, plenamente coactivo. En este ambiente se inicia Kurosawa y, de un modo u otro, permanecerá en su labor, como un trasfondo inspirador. Pero era demasiado tarde para que este dirigismo estatal-militarista tuviese consecuencias totalmente destructoras sobre el cine de Japón; caen las bombas atómicas sobre Nagasaki e Hiroshima, y los ejércitos norteamericanos, vencedores, entran en el país en agosto de 1945. Es la ocupación norteamericana, que trata de democratizar la nación. El espíritu feudal y samurai

termina con este desastre y esta obligada y nueva renovación. Pero a partir de la guerra de Corea, concretamente desde 1950, el esfuerzo de recuperación del país cobra impulso bajo aquella circunstancia, y se inicia una época de inmenso auge industrial, que viene a producir el segundo factor capital, éste puramente cinematográfico. Las grandes empresas productoras, reducidas a dos durante el período militarista —Toho y Sochiku, a la que se añadirá después la famosa Daiei—, se convierten en seis, que son enormes fábricas industriales de producir films. Y proveen el noventa por ciento de la producción nacional, que numéricamente se coloca en el primer puesto mundial. Las pequeñas productoras independientes, capaces de hacer un cine independiente también, vienen a estar indirectamente vinculadas a estos seis colosos, equivalentes a los ocho grandes de Hollywood. Esto es, la influencia estatal directa no existe ya, pero aparece con frecuencia la presión del ambiente a través de lo comercial, sagrado para las grandes empresas que vienen a seguir esas líneas de fuerza, cambiantes, a través de la opinión japonesa. Para cualquier realizador, por importante y notorio que sea, como Kurosawa, es difícil sustraerse a ello. También es difícil apreciarlas, desde fuera y desde lejos, a través de la obra de un director, en un cine de producción masiva, del que se conocen pocos films en occidente. Pero esas directrices hay que tenerlas en cuenta en la línea creadora de Akira Kurosawa.

Muerto Mizoguchi, quedaba Kurosawa como el más grande de los realizadores japoneses del momento, admirado en el Japón y en el mundo occidental; igualmente discutido en ambos. Lo que no es casualidad, sino una completa definición. Es el realizador que trata de lograr esa simbiosis total de lo tradicional y lo actual, nervio vivo de la evolución de su patria. Pero no superponiendo o alternando ambas tendencias, sino elaborándolas ambas, para alcanzar un estilo cinematográfico japonés propio. Quizá su gran esfuerzo y mérito esencial sea éste. Unas veces parte del tema y estilo tradicionalista, *jidai gekki: Los siete samuráis* (1954), que narra la defensa de un poblado realizada por estos guerreros clásicos, convertidos en mercenarios por la desintegración nacional de la época. Es una de sus grandes y ambiciosas películas —el original duraba más de tres horas—, que la productora le facilita después del enorme éxito mundial de *Rashomon*. Otras veces toma el tema moderno para hacer el film contemporáneo, *jendai gekki*, como *Vivir*. Es el modesto empleado que tiene una enfermedad mortal, ve todos los egoísmos que rodean su muerte cercana y decide lanzarse a vivir felizmente sus últimos días. Pero enseguida comprende que las diversiones mercantilizadas y vulgares no son capaces de llenar una vida, ni siquiera unos días de la vida. Vivir es hacer algo por los demás y se dedica a una tarea filantrópica, que ve terminada antes de su muerte, aunque después otros pretendan glorificarle con ella. La película tiene un acento moralizador, ligeramente sermoneador; a lo lejos está el viejo Griffith y las intenciones constructivas del cine soviético. Con frecuencia, Kurosawa adopta puntos de partida en la literatura europea para sus dos tendencias, tradicional y contemporánea: *El*

idiota (1951), según Dostoievski, o *Los bajos fondos,* según Gorki, o *Trono de sangre,* trasposición a la época de los samuráis de «Macbeth», de Shakespeare. Pero, indudablemente, donde esta transfiguración profunda de lo clásico y lo actual tienen su más completa configuración es en *Rashomon*, según narraciones de uno de los más célebres y representativos escritores contemporáneos japoneses, Riunosuke Akutagawa, que se suicida a los treinta años por no poder soportar ese ambiente de transformación de su país, en el que trata, sin embargo, de cooperar. La dualidad histórica y social del Japón tiene una efectiva acción y vigencia, a veces trágica, en los hombres que la viven. Y en ella vive también Akira Kurosawa y con ella hace su obra.

El estilo de Kurosawa refleja exactamente estos valores profundos de su temática, que pretende superar la escisión del alma japonesa entre su pasado y su presente. *Rashomon* es el ejemplo de lo tradicional tratado en un estilo actual. Como *El infierno del odio* puede serlo de un tema moderno donde aflora constantemente un estilo tradicional. Siempre en una total amalgama, fundidos y destilados juntos en el común crisol de valores esenciales.

Este último es un film policíaco, indudablemente en la línea de *La ciudad desnuda,* de Dassin, y las películas norteamericanas que le siguen. Es el drama de un rico industrial al que intentan secuestrarle su hijo, un niño, pero por una equivocación raptan al de su chófer y piden igualmente el rescate. Hay así un primer tema, muy frecuente en el Japón actual, de crítica contra los grandes industriales y sus feroces procedimientos de triunfo; el mismo tema que los «removedores de estiércol» abordaron, hace años, en la literatura de los Estados Unidos. Pero la conciencia del industrial se impone, y decide entregar el rescate pedido, que pone en peligro toda su riqueza, acumulada a costa de años de trabajo desde la nada; los industriales enemigos se aprovecharán de la circunstancia para arruinarle. Toda esa primera parte está tratada, en los grandes interiores desnudos de la mansión del industrial, con una lentitud, delectación, insistencia dignas de los teatros *no* y *kabuki* clásicos, pero sin los simbolismos y alusiones tradicionales, imposibles aquí. En cambio, la segunda parte —el descubrimiento y persecución del raptor en la ciudad inmensa— va desencadenando una contenida violencia, tan típica de Kurosawa, tan típica también de los films tradicionales. Igualmente aborda, de manera soterrada, otro tema dilecto del cine japonés presente: los bajos fondos, la desintegración de una sociedad después de una catástrofe bélica. Y en todo ello aparece siempre el gran sentido plástico, perfectamente desarrollado en la pantalla larga, de este hombre que quiso ser un pintor japonés. Por sus valores esenciales, Kurosawa es un disconforme y un moralista crítico. Aunque hombre liberal por definición humana, en sus temas no trata cuestiones políticas y sociales, sino éticas. En *El ángel borracho* (1948) y en *Barbarroja* (1964), las figuras de esos médicos son encarnaciones de una moral que adquiere caracteres superiores frente al dolor y la muerte. Y también eminentemente representativas de la fundamental contradicción humana —que impide todo

dogmatismo estrecho—, en función de la cual viven y actúan los personajes de Kurosawa. De ahí su admiración por Dostoievski y su predilección por situaciones límite, al borde del melodrama occidental, aunque en el concepto japonés viene a ser el drama psicológico manifestado por la acción. «Me gustan los extremos, porque los encuentro más vivos», dice el realizador. No retrocede ante ellos, pero los domina y retiene siempre en sus justos límites. En sí, es un experimentador con el hombre y sus actos. En la historia del cine, Akira Kurosawa será el realizador que abrió las puertas del mundo al cine de su país con *Rashomon*. Pero, sobre todo, será uno de los más esforzados, diestros, audaces, extraordinarios cineastas que han intentado, con éxito, incorporar el arte nuevo del cine, inventado por el mundo occidental, a la tradición, a la cultura, a las artes seculares, refinadas, acabadas, de su país, cumbre de la civilización oriental.

RASHOMON (Rashomon)

FICHA TÉCNICA: Japón: Daiei, 1950. *Argumento:* según relatos de Ronosuke Akutagawa. *Dirección:* Akira Kurosawa. *Guión:* Shobu Hashimoto y Akira Kurosawa. *Fotografía:* Kazuo Mayagawa. *Música:* Fumio Hayasaka.

FICHA ARTÍSTICA: Toshiro Mifune (bandido Tajamaru), Masayuki Mori (samurai Tachejiro), Machiko Kyo (su esposa Masago), Takashi Simura (el leñador), Minoru Chiaki (bonzo), Chijirico Ueda (criado).

Si Akira Kurosawa fue, quizás, el realizador japonés que mejor representaba la transposición de lo tradicional a lo moderno, de lo oriental a lo occidental, este film fue también el más representativo de esa tendencia y ese problema del cine nipón, y en general de su vida y cultura. La novela original de Akutagawa era demasiado corta, y el guionista Hashimoto —habitual de Kurosawa— añadió otro episodio. Las huelgas en los estudios Toho llevaron al director a ofrecérsela a Daiei, cuyos productores no entendieron nada, ni antes ni después de hecho el film, y nunca más llamaron a Kurosawa para otro trabajo. Y, sin embargo, por esa casualidad contradictoria de sus propósitos, la Daiei se apunta el mérito de haber iniciado el conocimiento y gloria del cine japonés en el mundo. Giuliana Stramigioli, representante del cine italiano en el Japón, lo eligió —sin conocimiento de Kurosawa — para el festival de Venecia, donde obtuvo el máximo galardón del León de Oro en 1951; también obtuvo el Oscar de Hollywood y el premio de la crítica norteamericana al mejor film extranjero. En el Japón sólo logró el quinto puesto entre las mejores películas del año, y únicamente después del triunfo internacional se comenzó a

estimar sus valores. El mundo occidental conoce así la importancia de la cinematografía oriental. En aquel año (1950), la India había producido 241 films, Hong Kong unos 200, Japón 155…Este país llegará a producir más de 500, colocándose, con mucho, en el primer puesto cuantitativo de la producción mundial. Pero, sobre todo, se conoce y admira la alta calidad artística de un cine ignorado y, en gran parte, desdeñado como puramente comercial. El arte japonés vuelve a conquistar el mundo, esta vez por medio del cine, el arte de nuestro tiempo.

Los tres relatos de Akutagawa en que se basa ya manifestaban este paso de la tradición a lo contemporáneo, que va a ser el punto de apoyo de la película en su marcha a la conquista del mundo. Kurosawa lo acentúa, pone los conceptos y procedimientos del kabuki en un ritmo y concepciones actuales, y realiza el film en este mismo sentido. Por eso los japoneses no la consideran verdaderamente nacional, mientras el mundo occidental vio en ella una expresión netamente japonesa. La película es una gran obra de arte, magníficamente realizada e interpretada, con un sentido plástico fabuloso y un ritmo narrativo como pocas veces se ha conseguido. Porque la narración es de lo más difícil que se ha abordado en cine, y mantener su interés creciente es un verdadero prodigio. El asunto es muy simple en sí mismo. Un bandido ataca a un samurai y a su mujer en un viaje por el bosque, viola a aquélla y mata a éste. Pero el hecho objetivo está contado por dos personas, el leñador y el bonzo, que reproducen también la declaración de la mujer ante el tribunal y la del espíritu del samurai, por medio de una bruja. Son así cuatro versiones completamente distintas del mismo suceso, vistas por cada uno de los personajes del drama. Todo ello contado en el pórtico de un templo de aire siniestro, Rashomon, donde el leñador, el bonzo y un criado se han refugiado de la lluvia. El escueto asunto, pleno de violencia, erotismo, sadismo, se narra cuatro veces, reiterando el motivo, el lugar, los hechos, con un interés que no mengua, sino que crece, porque el mismo motivo sirve de medio para escudriñar los misteriosos e indescifrables recovecos del alma humana, por un lado, y poner en entredicho la realidad objetiva en el laberinto de aquéllos.

El procedimiento tiene sus antecedentes en el cine: *El espejo de tres lunas,* de Jean Epstein; *La imagen,* de Jacques Feyder, y sobre todo *Ciudadano Kane,* de Orson Welles. Pero en *Rashomon* tiene otras dimensiones. La transposición de lo oriental en lo occidental se manifiesta desde la realización hasta la música, que convierte los motivos orientales en polifonía, fundamental, en este sistema narrativo que es simplemente una coartada de características modernas y europeas para ofrecer una concepción profunda netamente oriental: la interpretación del tiempo y de los aconteceres encuadrados en ese tiempo. *Rashomon* es un caleidoscopio del tiempo. Cada hombre tiene su tiempo propio, con su vida personal, tiempo y vida que contienen unas imágenes también personales, vivencias que lo llenan. El tiempo en diversos planos, no sucesivos, sino simultáneos, girando sobre sí como el molinete de oraciones del monje budista. Y cada tiempo personal es una visión de la vida, con su verdad propia e intransferible, simple faceta de toda la verdad. Cada vez que un

personaje cuenta el mismo episodio, lo pasado vuelve al presente. Pero en cada personaje todo está allí, aunque no lo cuente: es un pasado en eterno retorno, el tiempo mítico. Como lo es, visto de manera netamente oriental, en los *Cuentos de la luna pálida*, de Mizoguchi, del que el hombre occidental tiene una visión sobrenatural; es decir, en función de la razón, aunque sea aquí antirracionalista. *Rashomon* ha tenido una gran influencia en la concepción del tiempo en el cine actual, que prescinde de toda cronología, para narrar en función del contenido mismo de los hechos, con su tiempo propio.

FILMOGRAFÍA: 1943: *Sugata Sunshiro (La leyenda del judo)*. 1944: *Ichiban Utsukushiku (Lo más hermoso)*. 1945: *Zoku Sugata Sunshiro (La nueva leyenda del judo); Tora no O Fumo Otokatschi (Los hombres que pisan la cola del tigre)*. 1946: *Asu o Taukuru Hitobito (Los constructores del mañana); Waga Sishun ni Kuinashi (No añoro mi juventud)*. 1947: *Subarashiki Nichiyobi (Un domingo maravilloso)*. 1948: *Yoidore Tenshi (El ángel ebrio)*. 1949: *Shizukanaru Ketto (Duelo silencioso); Nora Inu (El perro rabioso)*. 1950: *Shubun (Escándalo); Rashomon (Rashomon)*. 1951: *Hakuchi (El idiota)*. 1952: *Ikiru (Vivir)*. 1954: *Sochinin no Samurai (Los siete samurais)*. 1955: *Ikimony no Kiroku (Si los pájaros lo supieran o Notas de un ser vivo)*. 1957: *Kumohoso-jo (Trono de sangre); Donzoko (Los bajos fondos)*. 1958: *Kakusi Toride no San-akunin (La fortaleza escondida)*. 1960: *Warul Yatsuhodo Yoko Neuro (Los canallas duermen en paz)*. 1961: *Joyinbo (El mercenario)*. 1962: *Tsubaki Sanjuro (Sanjuro de las camelias)*. 1963: *Tengoku no Jigoku (El infierno del odio)*. 1965: *Akahige (Barbarroja)*. 1966: *Sugata Sunhiro (La leyenda del judo)*. 1971: *Dodeskaden (Dodes-kaden)*. 1975: *Dersu Uzala (Dersu Uzala/El cazador)*. 1980: *Kagemusha (Kagemusha)*. 1985: *Ran (Ran)*. 1990: *Dreams (Los sueños)*. 1991: *Rapsodie August*. 1992: *Madadayo*.

Fritz Lang

Nació el 5 de diciembre de 1890 en Viena, Austria. Murió en 1976. Su padre era un gran arquitecto y deseó que su hijo siguiera la misma profesión. Tras sus estudios elementales, entra en la Escuela Politécnica de Viena en 1905, donde sigue la carrera de arquitecto. Esta profesión inicial ha de marcar toda la obra del cineasta. Pero renuncia pronto a este trabajo para dedicarse al de pintor; sigue cursos en la Academia de Artes Gráficas de Viena (1908), con la oposición de su familia; después en la Escuela de Artes y Oficios de Julius Dietz, en Múnich (Alemania), y más tarde en París. Luego, viaja por el Próximo Oriente y África del norte, las islas de Oceanía, China, Japón, Rusia. En estos largos periplos vive como puede, sobre todo dibujando en los periódicos y haciendo cuadros y postales que luego vende a la gente; el dinero que le sobra lo invierte en coleccionar objetos exóticos. La Primera Guerra Mundial: es movilizado, herido tres veces en combate, la última en un ojo, y recibe cuatro condecoraciones. En las largas horas de hospital se pone a escribir argumentos cinematográficos, que son filmados por varias productoras berlinesas, pero tan desfigurados y maltratados que Lang niega su nombre en los títulos. Para ganar dinero también es actor en algunas de estas películas, las mejores de las cuales fueron dirigidas por Joe May. El más importante de estos argumentos es *La tumba india* (1919), ya en colaboración con Thea von Harbou, que será su mujer y la guionista de sus más importantes películas germanas. El gran productor Erich Pommer, entonces dirigente máximo de la Decla-Bioscop, le autoriza a presenciar e intervenir en las filmaciones de sus argumentos, para impedir las modificaciones abusivas a que los sometían. Uno de estos argumentos gusta particularmente a Pommer, y Lang aprovecha este éxito para exigir la dirección de la película: *El mestizo* (*Halbblut*, 1919). Desde este momento Fritz Lang dirigirá sin tregua.

Por un curioso fenómeno —que no debe ser llevado a otros órdenes, ni demasiado lejos—, este austríaco va a ser el más germano de los realizadores alemanes, verdadera encarnación del cine de Alemania en sus valores capitales y profundos. Y por tanto es un expresionista neto, a la vez que inicia, desde el primer momento, la evolución de ese expresionismo. Toda la obra de Fritz Lang, en su espíritu esencial, es esta evolución expresionista, y por ahí hay que rastrearla a lo largo de sus numerosas películas, realizadas sobre todo en Alemania y en Estados Unidos. Considerando el expresionismo no como una forma plástica circunstancial, sino como el estilo por excelencia de todo el arte nórdico, como la expresión estética de unos países y una sociedad, como los estratos más hondos del alma de una raza. El animismo primitivo, raíz biológica y racial del expresionismo artístico, cobra en manos de Lang —sobre todo durante su colaboración con la Harbou— una

concreción en hechos y valores agudamente germanos. Todo lo que define al expresionismo puede también aplicarse a Lang, diciendo que manifiesta terminantemente lo más hondo del alma germánica: Fritz Lang, director germano por excelencia. Y todos ellos pueden reducirse a esta idea central de su obra: el hombre cercado, acosado, perseguido por unas fuerzas a las que no puede controlar, pero contra las que tiene que luchar. En Lang, estos poderes colosales y adversos —de origen primitivo— van evolucionando a lo largo de su obra: lo sobrenatural, lo sobrehumano, los poderes sociales o históricos, las circunstancias capaces de aniquilar a un hombre. Conforme los elementos que forman este cerco del hombre, por esos poderes, van cambiando, cambia también la obra de Fritz Lang, desde Alemania a los Estados Unidos, desde 1921 hasta el final.

Su primera película importante, realmente definidora, data de ese año, y tiene ya la colaboración de Thea von Harbou: *Las tres luces*. Dos enamorados, en la posada de una vieja ciudad, reciben la visita de un misterioso desconocido, que desde mucho tiempo atrás vive junto al cementerio, en una propiedad rodeada de una alta muralla, totalmente cerrada; este muro impenetrable, amenazador en su hermetismo, puede ser el símbolo del concepto capital de la obra de Lang. Y también de todo su sistema plástico visual. El novio desaparece repentinamente con el desconocido, la mujer corre hacia la gran pared, se desmaya, es atendida por un farmacéutico e intenta suicidarse bebiendo un veneno. En el instante mismo de tomarlo tiene, en el tiempo sin tiempo de los ensueños, tres visiones fabulosas. Está ante una puerta, tras la que asciende una escalera infinita, y al final el desconocido la espera, encarnación de la muerte, del destino, de los poderes sobrenaturales… El desconocido le muestra tres velas y le promete que si impide que se apaguen le devolverá a su amado. Los dos amantes, en sucesivos avatares, viven los tres largos episodios en una ciudad musulmana, en la Venecia del Renacimiento, en una China legendaria. Es lo espectacular, dilecto del cine alemán de aquellos años, venido de la tradición del teatro de Meininger. En los tres casos, perseguidos, cercados, la muerte triunfa y las tres velas se apagan. Ante las súplicas de la mujer, la muerte le da la última oportunidad: que le traiga otra vida y le devolverá la de su amado. La muchacha suplica a los seres más hastiados, más míseros, enfermos o viejos que le den su vida, pero todos se niegan. Un incendio destruye un hospital, donde ha quedado un niño; la madre clama por él, la muchacha pasa entre las llamas, recoge al niño y, cuando la muerte viene a reclamarlo, ella se lo entrega a la madre, en vez de rescatar a su amante. Es la muchacha la que allí muere, y las dos almas se unen, sobre una colina cubierta de flores, camino del cielo. Final romántico, consolador y conformista, que también ha de encontrarse, con tanta frecuencia, en las películas de Lang. Es la forma tipo que, como en un experimento de laboratorio introducida en un vaso de cristalizaciones, va a producir todo ese mundo complejo de temas y formas tan brillantes que será la labor de Fritz Lang. Todo está aquí, y desde aquí se inicia su larga y difícil evolución.

El segundo paso de esta marcha es *El testamento del Dr. Mabuse* (1922), formado por dos films que duraban más de tres horas y media. Sobre una novela de Norbert Jacques, Lang y Harbou trazan una de sus más representativas y logradas películas. Ya no son los poderes sobrenaturales, sino sobrehumanos; ya no es lo terrorífico, sino lo terrorista; ya no es la muerte ni el destino, sino un hombre desconocido, inaprensible, cambiante, que viene a traducir aquellas fuerzas sobrenaturales en este tipo humano, pero ajeno a lo humano mismo, que es el monstruo o el demente. El Doctor Mabuse es un loco de poder —valor germano bien típico— que pretende dominar el mundo por el terror, en un medio caótico y degenerado, como un nuevo orden personal. La acción es la de un film policíaco, bastante vulgar, lleno de complicaciones y sorpresas, muy cercano a los clásicos films de episodios. Pero aquí está ya, claramente presentado, todo lo que Lang va a manejar con predilección como temática y como forma: esas habitaciones cerradas, neblinosas de humo, donde unos hombres debaten sus propósitos amenazadores y quiméricos; esa muerte de Mabuse, atrapado en el sótano, rodeado por los fantasmas de los que asesinó; esa sala de juego, donde el azar parece superado por la voluntad del hombre… Pero, sobre todo, concretar los valores expresionistas, tan germánicos, en unos seres y en unos hechos que ya pueden, por inverosímiles que parezcan, suceder en la tierra.

Indudablemente, estos significados de la película, tanto eternos como circunstanciales y representativos del momento alemán —como lo hacía constar la propaganda del film—, hacen que se ofrezca a Fritz Lang la dirección de lo que se estima la película alemana por excelencia. Pommer y la Decla han sido absorbidos por la UFA, el gran consorcio cinematográfico que pretende imponer el cine germano en el mundo. Ofrecen a Lang hacer *Los nibelungos,* la gran gesta heroica, tradicional, máxima de la historia alemana. Parte de las gestas teutónicas y las sagas nórdicas, pero Lang y Harbou le dan el sentido preciso del héroe individual, del hombre superior, capaz de dominar todas las adversidades por una fuerza que puede ser mágica o no, pero que siempre representa la voluntad de poder. Es una película colosalista de máximo espectáculo, pero cuya intención es llevar el espíritu alemán por el mundo, sentar los fundamentos de un gran cine germano. Todo cine nacional con voluntad de tal comienza por la reconstrucción histórica. Se emplean dos años en prepararla y ocho meses en filmarla. Todo está hecho en estudio: los castillos, el bosque encantado de árboles gigantescos por donde marcha Sigfrido, las llanuras brumosas donde galopan las hordas de Atila, la batalla con el dragón… todo. Ello le da un aire un tanto asfixiante, de museo, pero la grandeza de Lang está presente en muchas escenas, admirablemente filmadas. Sobre todo la composición plástica, plenamente arquitectural, es extraordinaria. Consta de dos películas, *La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Krimilda,* con cuatro horas de duración. Es un gran éxito en todo el mundo, y por un momento desbanca al cine norteamericano e impone el alemán.

Pero su significado es puramente circunstancial: el cine alemán y la obra de Lang

van a seguir otro camino. *Metrópolis* es la consagración de este rumbo y una de las películas más representativas, no sólo del cine alemán de aquel momento, sino del que ha de venir o intentarse en el futuro. Las dos películas siguientes, realizadas en 1928, son films menores: *Spione* y *La mujer en la luna,* siempre con argumento de Lang y Harbou. La primera es la más conseguida, más cerca de Mabuse y su mundo de terrorismo gratuito; la segunda vale, sobre todo, por ese ambiente, tan de Lang, de los hombres encerrados en la cápsula, rodeados por el espacio sideral del que se sienten dueños y prisioneros; la segunda parte, en unos paisajes lunares de fácil ciencia ficción, es muy débil, y una anécdota sentimental hace trivial el final. La película era aún muda, con efectos sonoros, y el ruido de la bala interplanetaria fue un acierto que dio dramatismo a las imágenes.

El nazismo toma el poder y Lang, de raza judía, comienza a conocer toda clase de dificultades. Entre ellas, la separación de su mujer, Thea von Harbou, ardiente partidaria del nuevo régimen. Sus dos últimas películas alemanas son consideradas fuera de la línea que el hitlerismo propugna, quizás adversas, y su situación empeora. *M* debió titularse originariamente *Los asesinos están entre nosotros,* pero aquel título levantó toda clase de sospechas y se vieron en el film alusiones que seguramente no tenía. *M* es una de las películas fundamentales de la obra de Lang, por sus cualidades propias y porque decide las nuevas orientaciones del realizador. *El testamento del Dr. Mabuse* continúa con las siniestras hazañas del loco terrorista, atacado de voluntad de poder por medio de la destrucción universal. Mabuse no ha muerto —al modo de Fantomas o Judex—, y su espíritu demencial prolifera y se transmite, como los trasgos y espíritus de los bosques antiguos. Es una película magistralmente hecha, donde los medios de Fritz Lang aparecen ya muy depurados.

Pasa a Francia, esquivando las ofertas que le hace el Gobierno hitleriano; realiza allí una bella película, *Lilion,* según la obra de Molnar. Es, como *M*, una transición clara hacia nuevas concepciones. Cuando el protagonista, el guapo mozo de un parque de atracciones, va al cielo, este cielo está hecho con los elementos de su vida diaria, traspasada a un plano sobrenatural: un cielo irreal con elementos realistas. Hacia esta realidad estricta, transformada en pesadilla, va a tender, cada vez más, la obra de Lang. Contratado por la Metro Goldwyn Mayer, que apenas le utilizará, se marcha a Norteamérica, donde su primer film será *Furia*, en 1936, una de las mejores películas contra el linchamiento. Así como *Las tres luces* es el cristal tipo en torno al cual se produce toda su obra alemana, *Furia* provocará y será el modelo de su labor norteamericana. De lo terrorífico sobrenatural ha pasado al terrorismo sobrehumano y demoníaco, cuyo prototipo es Mabuse, y de aquí, apenas sin desvirtuarse, al alma delirante de un hombre, en *M*. El expresionismo germano y sus valores permanecen, pero no son ya posibles en una vida y una sociedad norteamericana hecha de pragmatismo y datos concretos. Pero el cerco del hombre, amenazado de exterminio, sigue vigente. Ahora es el espíritu, las pasiones, los prejuicios de los demás hombres, traspuestos en un fondo social que no es lo fundamental, sino aquello otro. Lang ha

podido decir: «Considero al realizador como una especie de psicoanalista». El Dr. Mabuse se ha hecho hombre corriente y encarna espíritus vulgares; el mundo terrorista de Lang se superpone y diluye en cualquier medio social. Ésta es su gran transformación, sin dejar de ser fundamentalmente fiel a sus conceptos. Aquellas de sus películas norteamericanas que responden a esta concepción son indudablemente las mejores: *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1936) y *Los dos solos* (*You and Me*, 1938). Después hace de todo, en una línea incierta: películas del Oeste, como *La venganza de Frank James* y *Espíritu de conquista; La mujer del cuadro*, un film policíaco corriente, con algunas excelentes secuencias; *Perversidad*, una nueva versión, completamente fallida, de *La chienne*, según la novela de La Fourchardière, con la que Renoir hizo una de sus primeras grandes películas… Cuando vuelve a sus temas predilectos, verdaderamente sentidos, logra una obra extraordinaria: *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also Die*, 1942). El asesinato del jefe nazi en Checoslovaquia, durante la Segunda Guerra Mundial, y la ocupación alemana del país provocan la terrible represión y persecución de unos hombres, y ahí brillan de nuevo los mejores valores de Lang. En verdad, a lo largo de su obra norteamericana, el realizador se diluye y se pierde lentamente, a veces en un comercialismo acomodaticio, del que se salva siempre su inmensa maestría de gran figura del cine. De vuelta a Alemania, retorna a sus viejos temas que son los de Thea von Harbou: *La tumba india* y *El tigre de Esnapur*, en 1958, y *Los crímenes del Dr. Mabuse*. Lo que pierde en poder creador y renovador lo gana, indudablemente, en depuración de estilo y en dominio de las formas cinematográficas. Sus mejores películas alemanas tenían rasgos burdos, a veces elementales, pesados, demasiado macizos y visibles. En sus últimos films se acusa la sutileza, la exactitud, la predilección por las formas mismas, como medio de expresión, lo que siempre fue uno de los puntos fuertes del realizador. Pero, en general, su contribución al cine posterior no tiene parangón con la realizada en sus primeros años, tanto en Alemania como en Norteamérica. Sin embargo, siguió gozando de la estimación y la admiración de las nuevas generaciones.

Su estilo está hecho de dos factores: un elemento sobrenatural, sobrehumano, irreal, pero tratado de manera estrictamente realista, naturalista. De esa conjunción resulta el estilo de sus mejores películas, que son una auténtica realidad que parece irreal, una especie de realismo mágico. Es el clima de los sueños, de las pesadillas, hecho con estos dos elementos: algo inconcebible, por sobrenatural o sobrehumano, que se está viviendo como una realidad cotidiana y vulgar. Kafka es también esto: el hombre que una mañana se despierta y se encuentra convertido en escarabajo, mientras su vida diaria, actual, sigue a su alrededor, como si nada pasase. Expresionismo. En las obras de Lang es la muerte o el destino, es el loco atacado de manía destructiva, es el monstruo de alma deformada, son las pasiones o los intereses humanos, ya concretos y verídicos, lo que marcha a nuestro lado, por nuestro camino diario y real, y que con su sola presencia y sus terribles actos va construyendo un camino de pesadilla, pero de una pesadilla realista. Es el terrorismo, transposición de

lo terrorífico, genuino del expresionismo. Este realismo mágico, esta realidad irreal, está lograda por Lang a través de un personaje omnipresente, gran protagonista de todas sus películas: la luz. Con ella da a las cosas y a los hombres una vida secreta, ese misterio expresionista que ningún director ha logrado con ese punto de sugestión. Sus cosas están íntegras, son superreales, porque las maneja en la pantalla no con un sentido pictórico —que siempre es una abstracción óptica—, sino de una manera arquitectónica, venida de su primera profesión. Sus obras tienen así un carácter monumental, como toda arquitectura que sea un arte, no un oficio. Sus films cobran un acento wagneriano, colosalista, hecho con la luz. Sus grandes iluminadores de la época alemana son Karl Freund, Karl Hoffman, Fritz Arno Wagner… Pero de pronto ese monumentalismo se aplica a una cosa pequeña —a ese sombrero hongo, por ejemplo, tan dilecto de Lang—, y adquiere un valor casi mágico, elevado repentinamente desde su insignificancia a una categoría arquitectónica, no gratuitamente, sino para obtener un efecto dramático extraordinario, como en *Los verdugos también mueren*. Por eso, sus decorados y sus actores, siempre muy cuidados, no son verdaderamente esenciales, sino elementos para manejar la luz, su gran factor creador. Fritz Lang es el arquitecto de la luz. Su influencia ha sido y sigue siendo extraordinaria en todo el cine mundial, a través de los años, de los países y de las escuelas, desde Kurosawa a Orson Welles. Fritz Lang es uno de los máximos maestros y creadores del arte cinematográfico.

M (M, Mörder unter uns)

FICHA TÉCNICA: Alemania: Nero Film, 1932. *Dirección:* Fritz Lang. *Guión:* Thea von Harbou. *Fotografía:* Fritz Arno Wagner y Karl Vash. *Decorados:* Emil Hasler y Karl Vollbrechecht. *Sonido:* Adolf Jansen. *Productor:* Seymor Nebenzal. Otros títulos: *M, el vampiro, El vampiro negro*.

FICHA ARTÍSTICA: Peter Lorre (el asesino), Ellen Widmann (la madre), Inge Landgut (la niña), Gustaf Grundgens (el ebanista), Fritz Gnaas (el ladrón), Paul Kem (el carterista), Theo Ungen (el timador), Ernst Stahl-Nachbaur (el jefe de policía), Franz Steten (el ministro), Otto Wernicke (comisario Lohmann), Theodor Loos (comisario Groeber), Karl Platten (el guardián), Gerhard Bienett (el empleado), Rosa Valenti (la cantinera), Hertha von Walther (una mujer).

Peter Kuerten, al que se llamó «el vampiro de Düsseldorf», había violado y asesinado a nueve mujeres e intentado seis ataques más del mismo género. Era un asesino del

tipo de Prunier, Mensclou, Vacher, Vernezi, Pommery, «el verdugo de niños», de Piper o del célebre «Jack el destripador»… Era un criminal crónico, atacado de obsesión homicida por impulsos eróticos; este sadismo, aislado de su conciencia, estaba enquistado en su espíritu como un cuerpo extraño al que no podía dominar (Jiménez de Asúa). Se trataba de un completo desdoblamiento de la personalidad, porque el hombre normal, apacible y de vida oscura, estaba horrorizado de sus propios crímenes y de sí mismo. Intentaba, por todos los medios, desprenderse de «su» criminal; se comprobó que los anónimos y gráficos recibidos por la policía, que permitieron su detención, los había enviado él mismo. Hubiera querido entregarse, pero «el otro» no se lo permitía; cuando el hombre dominaba al asesino, lo denunciaba, y cuando el criminal primaba, cometía sus asesinatos eróticos. Al ser detenido negó su culpabilidad, pero acabó confesando y declarando su propio espanto ante aquella fuerza tenebrosa de su alma. Por eso, porque el hombre denunció al asesino, su mujer reclamó a la policía la recompensa de 15 000 marcos, ofrecida a quien descubriera al monstruo, en calidad de heredera del denunciante, que era el propio asesino. Lo inverosímil y el humorismo están siempre presentes, en el más tenebroso de los dramas. Fue ejecutado el 2 de julio de 1931, pero los juristas siempre estimaron que no debió ir a manos del verdugo, sino del psiquiatra.

Poco después de los hechos, Thea von Harbou y Fritz Lang trazaron su argumento, con notorias variantes e insertando el motivo central de *La comedia de la vida* o *La ópera de los cuatro cuartos (Die Dreigroschenoper),* la obra de Bertolt Brecht llevada al cine por G. W. Pabst en 1931. Mientras se planeaba su producción, la película comenzó a anunciarse con el título de *El asesino está entre nosotros (Mörder unter uns),* lo que provocó una oleada de cartas amenazadoras, porque el nazismo se extendía por el país e iba a ganar las elecciones. Le fueron negados los estudios Staaken con diversos pretextos, y cuando Lang discutía con el jefe de los estudios vio en su solapa la insignia nazi. «Ese día —cuenta Lang— alcancé la mayoría de edad política» (Siegfried Kracauer). Entonces redujo el título de su película a la inicial *M*. En realidad, no había tales alusiones, ni en Lang ni menos en la Harbou, nazi militante. Es que el asunto Kuerten era un tema ideal para Lang y para cualquier director germano, porque resumía perfectamente las tesis básicas del expresionismo y del espíritu demoníaco. Ese hombre, dominado por un alma ajena, por una fuerza terrorífica y terrorista a la vez, representaba la esencia de lo que Lang había tratado, hasta entonces, con absorbente preferencia. En este caso, ese espíritu sobrenatural y demoníaco era la propia alma del mismo hombre. De lo sobrenatural o sobrehumano Lang pasaba a lo psicológico, sin renunciar a aquello otro. Le daba hecho el cambio fundamental de su obra, al que venía acercándose lenta y tortuosamente. Todo lo que había visto, sentido y relatado hasta entonces estaba allí, en el espíritu de un hombre, y de un hombre real, con unos hechos verídicos. Por eso, éste es el punto crucial de la obra de Lang, su film preferido.

Es la primera película sonora de Lang y en ella ha sabido confrontar

magistralmente las imágenes del mundo con el mundo sonoro, que empezaba. Verdaderamente, el cine sonoro está resuelto ya en este film, con los antecedentes lógicos de lo realizado anteriormente. Aquí se trata de un asesino erótico de niñas, y cuando la pequeña Elsie desaparece de su casa, los gritos de la madre, llamándola, cada vez más angustiada, alternan con las imágenes que relatan el drama de manera elíptica, a veces con un simbolismo de lo real: la escalera vacía, el plato de comida servido en la mesa, el reloj, el globo enredado en los hilos del telégrafo, que la niña llevaba como regalo del criminal. La película está armada en torno a unas cuantas secuencias verdaderamente extraordinarias. El asesino, Peter Lorre —en su mejor interpretación—, es un hombre gordinflón, con cara de niño, pero con un vago gesto siniestro y obsesionado, en los ojos, en la boca, en la voz… Cuando «el otro» surge en sí, le acosa, le persigue hacia el asesinato erótico, comienza a silbar mecánicamente, tenazmente, un motivo predilecto de la obra de Grieg. La película no tiene música, pero esta fina melodía, apenas esbozada en ese silbido distraído, tiene un dramatismo colosal, encierra todo el terrorismo dilecto de Lang, llena los silencios, más expresivos que cualquier golpe musical, sustituye las imágenes, enlaza las acciones… El descubrimiento ya realizado con el ruido del cohete interplanetario en *La mujer en la Luna* se convierte aquí en verdadero personaje de la película. También hay simbolismos discretamente enmascarados en lo real: la imagen del asesino reflejada en un escaparate, dentro de un rombo de cuchillos allí expuesto, o su cara apenas visible a través del follaje de la terraza de un café, como un animal de presa en la selva. La gran redada policíaca es un prodigio de ambiente, esa oscura sensación de angustia y persecución, motivo central de toda su obra. Entra la variante del tema de Brecht: el hampa de la ciudad, alarmada por la constante vigilancia policial, que impide su actuación normal, decide capturar al asesino por su cuenta. Hay un juego alternado de las reuniones de los maleantes y la policía que encierra una manifiesta ironía: los ambientes brumosos, herméticos, los sombreros hongos como punto de referencia… son manejados de nuevo. Por el silbido característico del criminal, el ciego lo descubre y se entabla la gran persecución. Aparecen los grandes espacios vacíos de Lang, sus imágenes arquitectónicas, con tres o cuatro figuritas que lo cercan. Pero el asesino desaparece, aprovechando la salida de los empleados de un banco. Allí se queda encerrado, en un desván abarrotado de trastos viejos. Es el hombre sumergido, apresado, entre el alma de las cosas más heterogéneas e inverosímiles: expresionismo. El tema del hombre encerrado, esencial en Lang, cobra aquí todo su valor de inmensa angustia. El asesino trata de abrir la cerradura con un cortaplumas, que se le rompe, que revela su debilidad, como un símbolo. Este pequeño roer lo delata. Porque los ladrones de la ciudad asaltan el banco, con todos sus instrumentos de trabajo, no para robar, sino para apoderarse del criminal. Esta complicada y precisa operación es el antecedente directo de *Rififí,* de Dassin. También tiene un fácil motivo, que encanta al público: los ladrones consiguiendo lo que no logra la policía. Se apoderan de él y lo llevan a una fábrica abandonada: otra

vez el lugar cerrado, sin salida posible. Y al entrar en una gran nave destartalada, hecha con claroscuros, el golpe de efecto: ante él hay una multitud de ladrones, de mendigos, de prostitutas… Toda el hampa de la ciudad como un muro infranqueable, casi sobrenatural, como el de *Las tres luces*, pero ahora real. Le juzgan por su cuenta, al margen de toda ley, y Peter Lorre hace su confesión desesperada, que responde a la realidad del hecho verídico: el del hombre perseguido por otro, que es él mismo, que le obliga a caminar, a asesinar, al que detesta y del que no puede librarse. El viejo demonio del expresionismo, de las películas sobrenaturales y terroríficas, está en el alma del hombre. También hay algo social, histórico, que ha de tener una repercusión auténtica en nuestra época: la entrega a otros poderes, capaces de dominar al hombre y arrastrarle a la terrible aventura de su destrucción. Cuando aquel muro de hampones y delincuentes se lanza contra el asesino, aterrorizado, aniquilado por sí mismo, todos levantan las manos, entregándose. La policía ha aparecido en la puerta y la justicia legal se apodera de él.

M es una indudable obra maestra, lo que no quiere decir una obra perfecta. Tiene los altibajos de toda la obra general de Lang, con sus ingenuidades, a veces sus concesiones a la facilidad. Sus momentos humorísticos son siempre pesados y sin gracia, burdos. Pero la película cobra una sutileza y unos significados traslúcidos como hasta ahora el realizador no había alcanzado. Desde aquí, Lang parte hacia otros rumbos, en su obra y en su vida. Vista hoy, tiene los mismos méritos y las mismas debilidades que el día que se estrenó. La obra maestra es perdurable, en el cine como en cualquier otro arte.

METRÓPOLIS (Metropolis)

FICHA TÉCNICA: Alemania: Ufa, 1926. *Argumento:* Thea von Harbou y Fritz Lang, según la novela de Thea von Harbou. *Dirección:* Fritz Lang. *Decorados:* Otto Hunte, Erich Kettlehut y Karl Vollbrecht. *Figurines:* Anne Wilkomm. *Esculturas:* Walter Schultze-Mittendorf. *Partitura de acompañamiento:* Gottfried Huppertz. *Fotografía:* Karl Freund y Gunther Rittau.

FICHA ARTÍSTICA: Brigitte Helm, Alfred Aberl, Gustav Froelich, Rudolh Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loss, Erwin Biswanger, Heinrich George.

Después de realizar en 1924 *Los nibelungos*, su película más alemana, Lang es enviado por la productora a Hollywood para estudiar los modernos métodos de realización. Y ante Nueva York, con sus rascacielos y sus calles profundas como

desfiladeros, tiene la visión de una ciudad futura, del mundo del porvenir, en la era de la técnica y las máquinas. Sobre este sencillo asunto encarnará el espíritu germánico en todas sus facetas; también las corrientes que, en aquellos años, cruzan la vida de Alemania con potencia torrencial. Con ello hará Fritz Lang su película más genuina y profundamente germánica, que una marcha histórica —en la que se niega a participar — convertirá en una trágica premonición.

El expresionismo alemán desciende sobre esta visión neoyorquina para animarla con su esencial espíritu de lo misterioso, que al fin es una manifestación de la voluntad del poder. El cientifismo germano la convertirá en un coloso de anticipación, arquitectónica y técnica, pero todo ello para producir el dominio y la esclavización por unas clases superiores, dirigentes —todo poderes mentales e inhumanos—, contra otras clases inferiores, serviles por destino, infrahumanas y dedicadas a los peores trabajos. En aquellos momentos, Alemania estaba dividida violentamente por unas cuestiones sociales y políticas de la máxima virulencia, entre unas clases obreras y otras tradicionalmente dirigentes. La superación de estas luchas y antinomias sociales fue uno de los objetivos propugnados, en sus comienzos, por el nazismo, con la alianza de esos dos poderes opuestos en un estado superior, que era el del Estado, representado por el Tercer Reich. Hitler y Goebbels admiraban el film. Otra idea central de toda la obra de Lang, el hombre dominado y sometido por fuerzas superiores, cobra aquí su plena importancia y significado, aunque con una meta dominante netamente negativa, que ese final esperanzador y conciliatorio no logra desvirtuar. Se convirtió en algo espantosamente concreto. Sadoul cita muy certeramente la anécdota que cuenta Jean Lafitte en su libro de recuerdos, «Nous les vivants». Subiendo juntos por primera vez, en 1943, la escalera gigantesca del campo de exterminio de Mauthausen, un prisionero desconocido le preguntó: «¿Conoces el film *Metrópolis?*». El aspecto decorativo de las manifestaciones hitlerianas está claramente inspirado en *Metrópolis* y en *Los nibelungos*.

El asunto es muy elemental, a veces desarrollado burdamente. Arriba está la ciudad de los poderosos, de los cerebros conductores, dedicados a todos los placeres de la vida, empezando por el del usufructo del poder más absoluto. Abajo, en la ciudad subterránea, están los esclavos de la máquina y de los dirigentes, la masa amorfa y sin redención, sin derechos humanos, en beneficio de unos intereses supremos. María, una especie de profetisa mesiánica, les predica el conformismo y la esperanza de una confraternización de poderes; el hijo del dueño, enamorado de María, está al lado de los esclavos. El jefe supremo, inquieto, hace construir a un sabio un robot a imagen misma de María, encargado de provocar desórdenes que den motivo a la represión. Pero los cálculos están mal hechos y la revuelta adquiere caracteres de catástrofe, los obreros destruyen las máquinas de la ciudad subterránea, hasta que provocan la inundación que pone en peligro sus vidas. Al final, todos comprenden su error y se reconcilian ante las puertas de la catedral, en nombre de la ley del corazón. Lang empleó en la realización de la película más tiempo que en

ninguna otra de su carrera, 39 semanas de rodaje, mientras que en *Los nibelungos* fueron 31 y en *M, el vampiro de Düsseldorf* seis. Levanta decorados colosales, aunque muchos de ellos realizados por el trucaje del sistema Schufftan: la parte baja es construida y el resto es una maqueta, que se refleja en un espejo por medio de un sistema óptico. El efecto es extraordinario en el conjunto de la ciudad futura y en la urbe subterránea de los esclavos. En estos decorados se integran plenamente las masas, organizadas y movidas de manera geométrica, netamente expresionista, bajo las enseñanzas teatrales de Reinhardt y de Piscator. Hay un simbolismo de las formas en ese avance de las camas en cuña, en ese levantar los brazos hasta construir una pirámide, en cuya cumbre la falsa María ejecuta su danza lasciva; en ese transformar los hombres en máquinas, en palancas, en manecillas de reloj… Y la luz, el gran medio de expresión de Lang, magníficamente hecha imágenes concretas por Freund y Rittau. Piscator, sobre todo, había hecho esto en su «Teatro Político», y lo llevará manifiestamente al cine en su film *La revuelta de los pescadores*, en 1934, filmado en la Unión Soviética. Pero Lang le da una grandeza y una precisión gigantescas, verdaderamente sobrehumanas, colosales, cientifistas, casi abstractas. Mucho de *Metrópolis* ha muerto, pero mucho queda como obra cinematográfica.

Queda un germanismo fundamental, que el nazismo representará en su lado negativo, pero cuyos valores esenciales permanecen: expresionismo como animismo primitivo, el misterio como fuerza terrorista, cientifismo como colosalismo omnipotente, voluntad de poder por encima de todas las cosas. La obra de Lang marca un momento crucial, en que las fuerzas sobrenaturales, sean de tipo clásico o sean superhumanas, se transforman en los poderes del mundo exterior, aunque éste sea un presunto orden de anticipación. *M* hace de estos poderes sobrehumanos una fuerza psicológica y, por ahí, Lang toma el camino de su larga obra posterior. La película es, por cualquier concepto, intrínseco o representativo, una obra fundamental. Es también la evidente anticipación del cine de ciencia-ficción, donde subsisten y se desarrollan aquellos caracteres, principalmente ese clima de terrorismo catastrófico, de amenazante angustia.

FILMOGRAFÍA: 1919: *Halbblut; Der Herr der Liebe; Der Spinnen* (un episodio); *Hara-Kiri; Die Spinen* (dos episodios). 1920: *Das Wendernde Bild*. 1921: *Der Müde Tod (Las tres luces)*. 1922: *Doktor Mabuse der Spieler (El testamento del doctor Mabuse)*. 1923: *Die Niebelungen-Siegfrieds Tod (Los nibelungos-Muerte de Sigfrido)*. 1925: *Die Niebelungen-Kriemhilds Rache (Los nibelungos-Venganza de Crimilda)*. 1926: *Metropolis (Metrópolis)*. 1928: *Spione (Spione)*. 1929: *Frau im Mond (La mujer en la Luna)*. 1931: *M-Eine Stadt Sucht Einen Mörden (M-El vampiro de Düsseldorf)*. 1932: *Das Testament des Dr. Mabuse (El testamento del Dr. Mabuse)*. 1934: *Liliom (Liliom)*. 1936: *Fury (Furia)*. 1937: *You Only Live Once (Sólo se vive una vez)*. 1938: *You and Me*. 1940: *The Return of Frank James*

(La venganza de Frank James). 1941: *Western Union (Espíritu de conquista); Man Hunt (El hombre atrapado)*. 1943: *Hangmen Also Die!* 1944: *Ministry of Fear; The Woman in the Window (La mujer del cuadro)*. 1945: *Scarlett Street (Perversidad)*. 1946: *Cloak and Dagger*. 1948: *Secret Beyond the Door (Secreto tras la puerta)*. 1950: *House by the River; An American Guerrilla in the Philippines (Guerrilleros en Filipinas)*. 1952: *Rancho Notorius (Encubridora); Clash by Night*. 1953: *The Blue Gardenia (Gardenia azul); The Big Heat (Los sobornados)*. 1954: *Human Desire (Deseos humanos)*. 1955: *Moonfleet (Los contrabandistas de Moonfleet)*. 1956: *Beyond a Reasonable Doubt (Más allá de la duda); While the City Sleeps (Mientras Nueva York duerme)*. 1958: *Der Tiger von Eschnapur (El tigre de Esnapur); Das Indische Grabmal (La tumba india)*. 1960: *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse (Los crímenes del doctor Mabuse)*.

Harold Lloyd

Nació el 20 de abril de 1893 en Burchard (Nebraska), Estados Unidos. Murió el 9 de marzo de 1971 en Beverly Hills (California). Su padre era un pequeño comerciante en aquel pueblo de unos cientos de habitantes. Desde su niñez tuvo vocación teatral, y para asistir a las funciones de las compañías ambulantes hacía circunstancialmente de acomodador o de portero. Así, en el Teatro Orpheum, de Omaha, conoció en 1907 a John Lane Connord, director de la compañía ambulante Burwood; el actor solicitó información sobre un hospedaje, y el muchacho convenció a su madre de que le alojase en su casa. Pocos días después, Connord le daba el papel del niño cojo Abe, en la obra «Tess of the D'Urberville», de Thomas Hardy. No obtuvo ningún éxito de público, pero sí ante su madre, que dos meses después recibió 2000 dólares de indemnización en un juicio, por daños y perjuicios, y los empleó en los estudios teatrales de su hijo. Siguió los cursos de la Escuela de Arte Dramático de San Diego, del mismo Connord, a la vez que asistía al colegio; a los diecinueve años actuaba en teatros de San Diego. Intervino en algunas películas que la Compañía Edison rodaba en los alrededores de la ciudad, haciendo pequeños papeles al principio. Pero volvió al teatro, actuando durante varios años en ínfimos papeles en la compañía de la que formaban parte Charlie Ruggles, Florence Reed y William Desmond. Fue Ruggles el que le aconsejó abandonar lo dramático por lo cómico. Y cuando la compañía visitó Balboa, donde actuaba la productora Edison, Lloyd se presentó con la esperanza de que le recordasen por sus anteriores actuaciones. No era así, pero necesitaban actores, y durante tres semanas actuó como extra por tres dólares semanales. Cuando acabó el trabajo, decidió la conquista de Hollywood. Pero millares de personas intentaban lo mismo y el acceso a los estudios estaba rigurosamente vigilado. Lloyd consiguió penetrar en los de la Universal con un subterfugio. Convenció al director J. Farrell MacDonald para que le incorporase a sus películas del Oeste, cuyo protagonista era Warren Kerrigan, para papeles de villano o de hombre duro; luego hizo toda clase de interpretaciones, lo mismo en películas infantiles de magia, como *El mago de Oz,* que en reconstrucciones bíblicas como *Sansón* (1914). Allí entabló amistad con otro actor secundario, Hal Roach, con el que hacía proyectos cinematográficos, por el momento irrealizables. Pero en 1916 murió un tío de Roach y le dejó una buena herencia, que éste empleó inmediatamente en formar una productora propia para hacer films cómicos cortos: le daría el éxito y la celebridad. Harold Lloyd comenzó aquí su camino de gran bufo de la pantalla.

Roach alquiló una habitación en una vieja casa de Bradbury, en Court Street Hill, en Los Ángeles, cuyo patio trasero servía de estudio al aire libre. Allí interpretó Lloyd numerosas películas de un rollo, a base de golpes, caídas y peleas, por tres

dólares diarios. Charles Chaplin ha impuesto el tipo de Charlot y Roach trata de crear algo semejante con Harold Lloyd. Fue «Willie Work» su primer tipo cómico, con bigote, pantalones anchos, chaqueta grande y pequeño sombrero; a su lado actuaban Roy Stewart y Jane Nowak. La serie tuvo poco éxito, y solamente la última —una repetición de las mejores situaciones de las anteriores— logró imponerse. Pero entonces, al renovar los contratos, Lloyd riñó con Roach y se pasó a la Keystone, la productora de Sennett, donde actuaba un equipo encabezado por los astros cómicos del momento: Roscoe Arbukkle «Fatty», Chester Conklin y Ford Sterling. Interpretó una serie, donde resultó oscurecido por aquéllos y decidió volver con Roach, que le ofrecía cincuenta dólares semanales. La empresa Pathé americana solicitaba de Roach la producción de películas cómicas, con un personaje que fuese semejante a Charlot, pero a la vez diferente. Lloyd inventó el de «Lonesome Luke» («El solitario Luke»), formando trío con Bebe Daniels, que hacía de la ingenua, y Harry «Snub» Pollard, que representaba el villano cómico. La serie logró un gran éxito, pero Lloyd pretendía encontrar un tipo personal, sin influencias manifiestas de Charlot. Así crea su personaje definitivo, haciendo evolucionar el anterior, de muchacho un poco perdido y solitario en el tumulto de la gran ciudad. Toda su caracterización consiste en unas gafas de carey y su sonrisa mecánica, de joven optimista. Es un tipo sin una psicología verdadera ni complejidades humanas, pero perfectamente representativo del hombre norteamericano medio, trazado con una serie de facetas externas. Las gafas de carey son el distintivo del hombre de negocios americano o que pretende serlo, el signo de una posible importancia social. El joven emprendedor, pleno de optimismo vital, está esquematizado así. Pero también ha de ser un hombre puro, un poco tímido y desorientado, que acaba por imponerse a través de todas las circunstancias más adversas, que aquí son aventuras cómicas, casi siempre extraordinarias e ingeniosas. Con este tipo representativo realiza una serie de films cortos, de 1917 a 1921, que conquistan el mundo entero. En España recibe el sobrenombre de «Él», y la serie el de «Él, ella y el otro», que eran Lloyd, Bebe Daniels y Harry Pollard, respectivamente. A partir de esta última fecha interpreta películas largas, pasándose a la Paramount, que le sitúan en un primer puesto entre los grandes bufos de la pantalla mundial. La mayoría están dirigidas por Fred Newmeyer y Sam Taylor, dos simples realizadores de oficio, especialistas en lo cómico; en verdad, la gran creación pertenece a Lloyd y a sus *gagmen*. Cuando Bebe Daniels dejó la productora de Roach para trabajar con Cecil B. de Mille, se contrató a Mildred Davis, una adolescente rubia con la que Harold Lloyd se casará más tarde. Son sus grandes films, su obra fundamental: *Marinero de agua dulce, El mimado de la abuelita, El estudiante novato, El hombre mosca, ¡Venga alegría!, Un tenorio tímido, Casado y con suegra, El hermanito* y *Relámpago*, que es su última muda, en 1928. Después, el sonoro va a marcar la decadencia de Lloyd, con escasas excepciones: *¡Qué fenómeno!, ¡Ay, que me caigo!* Lloyd repetirá algunas de sus películas de éxito y hará otras, ya sin la rapidez y la frescura de sus mejores días.

Hombre que supo conservar su fortuna de los buenos tiempos, se retiró e, incluso, produjo algún film.

El mundo cómico de Harold Lloyd es el orbe del gag. Él mismo es un gag vivo, cuya existencia proviene de los complicados chistes y situaciones visuales en que tiene que moverse. Las situaciones iniciales de sus grandes films son también el gag. En *El mimado de la abuelita* es un tímido, lo que quiere decir un hombre perdido en la América del triunfo a toda costa. Su abuela le da el puño de un paraguas, haciéndole creer que es un amuleto, y con esta confianza en sí mismo —el gran ídolo norteamericano— emprende todas las aventuras y logra el ideal triunfo final. *El hombre mosca* son las forzosas hazañas de un empleado que se ve obligado a hacer de hombre que trepa por las paredes de los rascacielos como atracción publicitaria, y toda la película son los gags que de esta situación se deducen. Esos gags eran extraordinarios, porque tenían el mejor equipo de esta especialidad que había en Hollywood. *El hombre mosca* contiene, quizá, la mejor serie de chistes visuales de su obra, con el vértigo cómicodramático del hombre continuamente suspendido en el vacío. En realidad, fue filmada sobre un promontorio situado encima de un túnel que cruzaba las calles de Los Ángeles. Lloyd nunca fue un acróbata, jamás estuvo a un metro del suelo, pero el efecto es perfecto. La persecución primitiva y las peleas locas de las películas cómicas más elementales se concentran en el gag puro, desarrollándose sobre sí mismo, con lo que adquieren una enorme concentración y eficacia. A veces, llegan al absurdo esencial: Lloyd está colgado de una cornisa del rascacielos, apenas afianzado con la punta de los dedos sobre el abismo, y su novia, desde una terraza a tres metros de distancia, le tiende los brazos protectoramente, como si pudiera soltar las manos sin estrellarse. O los dos amigos perseguidos, que se cuelgan con sus gabanes puestos de una percha, encogiendo pies y manos para que parezcan vacíos. El auto que se le atasca en la vía del tren al intentar ponerlo en marcha con la manivela entonces en uso, la gran locomotora a toda velocidad se lo lleva en pedazos y él se queda dando vueltas a su manivela en el aire. Las mejores películas de Lloyd están construidas con un perfecto lenguaje de chistes ópticos, que muchas veces tienen actual validez. Pero a veces esta mecánica de lo cómico, completamente desnuda, se ha gastado con el uso, al agotarse la sorpresa que en su tiempo produjo. Se han reunido las mejores secuencias de sus films en *El mundo cómico de Harold Lloyd* y en *El lado cómico de la vida*, entre otras, que subsisten plenamente en esos momentos cumbres. Harold Lloyd es el chiste cinematográfico vivo, con la mecánica de la risa llevada a una cumbre de perfección.

FILMOGRAFÍA: 1914*: The Hungry Actors,* de Hal Roach*; The Patchwork Girl of Oz,* de J. Farrell MacDonald. 1915*: Lonesome Luke, Social Gangste,* de Hal Roach; *Peculiar Patients' Pranks,* de Hal Roach; *Ruses, Rhymes and Roughnecks,* de Hal Roach; *A Foozle at the Tee Party*, de Hal Roach; *Ragtime Snap Shots…*

Lucas, de Hal Roach; *Great While It Lasted,* de Hal Roach; *Tinkering with Trouble,* de Hal Roach; *Bughouse Bellhops,* de Hal Roach; *Giving Them Fits de Fluke,* de Hal Roach; *Fresh from the Farm,* de Hal Roach; *Some Baby,* de Hal Roach; *A Mixup for Mazie*, de Hal Roach; *Terribly Stuck Up,* de Hal Roach; *Pressing His Suit,* de Hal Roach; *Soaking the Clothes,* de Hal Roach; *Spit-Ball Sadie,* de Hal Roach; *Once Every Ten Minutes,* de Hal Roach; *Lonesome Luke,* de Hal Roach; *Miss Fatty's Seaside Lovers,* de Roscoe 'Fatty' Arbuckle; *From Italy's Shore,* de Otis Turner; *Just Nuts*, de Hal Roach. 1916: *Luke's Shattered Sleep,* de Hal Roach; *Luke Locates the Loot,* de Hal Roach.; *Luke's Fireworks Fizzle,* de Hal Roach; *Luke, Rank Impersonator,* de Hal Roach; *Luke's Movie Muddle,* de Hal Roach; *Luke's Newsie Knockout,* de Hal Roach; *Luke, Patient Provider,* de Hal Roach; *Luke, the Gladiator,* de Hal Roach; *Luke's Preparedness Preparations,* de Hal Roach; *Luke, the Chauffeur,* de Hal Roach; *Luke and the Bang-Tails,* de Hal Roach; *Luke's Speedy Club Life,* de Hal Roach; *Luke and the Mermaids,* de Hal Roach; *Luke Joins the Navy,* de Hal Roach; *Luke Does the Midway,* de Hal Roach; *Luke's Lost Lamb,* de Hal Roach; *Luke, Crystal Gazer,* de Hal Roach; *Luke Rides Roughshod,* de Hal Roach; *Luke's Washful Waiting,* de Hal Roach; *Luke's Society Mixup,* de Hal Roach; *Luke's Fatal Fliwer,* de Hal Roach; *Luke Laughs Last,* de Hal Roach; *Luke's Late Lunchers,* de Hal Roach; *Luke and the Bomb Throwers,* de Hal Roach; *Them Was the Happy Days!,* de Hal Roach; *Luke's Double,* de Hal Roach; *Lonesome Luke, Circus King,* de Hal Roach; *Luke Pipes the Pippins,* de Hal Roach; *Luke and the Rural Roughnecks,* de Hal Roach; *Luke Foils the Villain,* de Hal Roach; *Luke, the Candy Cut Up,* de Hal Roach; *Lonesome Luke Lolls in Luxury,* de Hal Roach; *Luke Lugs Luggage,* de Hal Roach; *Lonesome Luke Leans to the Literary,* de Hal Roach. 1917*: Pinched,* de Harold Lloyd; *Lonesome Luke Loses Patients,* de Hal Roach; *Over the Fence,* de Harold Lloyd; *Lonesome Luke's Wild Women,* de Hal Roach; *Lonesome Luke, Mechanic,* de Hal Roach; *Lonesome Luke, Messenger,* de Hal Roach; *Stop! Luke! Listen!,* de Hal Roach; *Lonesome Luke, Plumber,* de Hal Roach; *Lonesome Luke's Honeymoon,* de Hal Roach; *Lonesome Luke on Tin Can Alley,* de Hal Roach; *Lonesome Luke's Lively Life,* de Hal Roach; *Luke Wins Ye Ladye Faire,* de Hal Roach; *Lonesome Luke, Lawyer,* de Hal Roach; *Luke's Trolley Troubles,* de Hal Roach; *Luke's Busy Day,* de Hal Roach; *Luke's Lost Liberty,* de Hal Roach; *Lonesome Luke's Lovely Rifle,* de Hal Roach. 1918*: Hey There!,* de Alfred J. Goulding; *It's a Wild Life,* de D. W. Pratt; *The Lamb,* de Harold Lloyd; *The Big Idea,* de Gilbert Pratt; *Back to the Woods,* de Hal Roach. 1919*: From Hand to Mouth,* de Hal Roach; *Captain Kidd's Kids,* de Hal Roach; *Bumping Into Broadway,* de Hal Roach; *Pay Your Dues,* de Vincent Bryan; *Be My Wife,* de Max Linder; *Look Out Below,* de Hal Roach; *The On the Fire Chef,* de Hal Roach. 1920*: Number, Please,* de Hal Roach; *Get Out and Get Under,* de Fred Newmeyer; *High and Dizzy (Harold, el nuevo doctor),* de Hal Roach; *An Eastern*

Westerner, de Hal Roach; *Haunted Spooks,* de Hal Roach; *His Royal Slyness*, de Hal Roach. 1921*: A Sailor-Made Man,* de Fred Newmeyer; *Never Weaken,* de Fred Newmeyer; *I Do,* de Hal Roach; *Among Those Present,* de Fred C. Newmeyer; *Now or Never,* de Hal Roach. 1922: *Grandma's Boy (El mimado de la abuelita),* de Fred Newmeyer; *Doctor Jack (El doctor Jack),* de Fred Newmeyer. 1923: *Safety Last (El hombre mosca),* de Fred Newmeyer y Sam Taylor; *Why Worry? (¡Venga alegría!),* de Fred Newmeyer y Sam Taylor. 1924: *Girs Shy (Un tenorio tímido),* de Fred Newmeyer y Sam Taylor; *Hot Water (Casado y con suegra),* de F. Newmeyer y S. Taylor. 1925: *The Freshman (El estudiante novato),* de Fred Newmeyer y Sam Taylor. 1926: *For Heaven's Sake (¡Ay, mi madre!),* de Sam Taylor. 1927: *The Kid Brother,* de Lewis Milestone y Ted Wilde. 1928: *Speedy (Relámpago),* de Ted Wilde. 1929: *Welcome Danger (¡Qué fenómeno!),* de Mal St. Clair. 1930: *Feet First (¡Ay, que me caigo!),* de Clyde Bruckman. 1932: *Movie Crazy (Cinemanías),* de Clyde Bruckman. 1934: *The Cats Paw (La garra del gato),* de Sam Taylor. 1938: *Professor Beware! (¡Cuidado, profesor!),* de Elliott Nugent. 1947: *The Sin of Harold Diddlebock/Mad Wednesday,* de Preston Sturges.

Ernst Lubitsch

Nació el 28 de enero de 1892 en Berlín, Alemania. Murió en Hollywood, Estados Unidos, el 30 de noviembre de 1947. Pocos realizadores muestran en su obra, con más claridad, la confluencia de los factores personales y artísticos que la constituyen. Puede decirse que, en Lubitsch, es una autobiografía. No en el sentido anecdótico, sino en las hondas líneas de fuerza que mueven su vida y los afanes de su espíritu. Pertenece a una familia judía, quizá procedente de Budapest, instalada en Berlín. Sus padres tienen una gran tienda de confecciones para señora, en el barrio especializado en esta clase de comercio, y allí trabaja Lubitsch en sus primeros años, tras cursar sus estudios en el Sophien Gymnasium de Berlín. Es toda una raza, un ambiente y una visión de la vida. «Estos *konfektionare* tenían su lenguaje, sus buenas palabras y su mentalidad llamada *Hausvogteiplatz,* del nombre de la plaza alrededor de la cual se agrupaban sus casas. Hay que precisar que el espíritu de este medio, en su mayoría judío y del que saldrían numerosos cineastas, no era típicamente judío, sino esencialmente berlinés» (Lothe Eisner). Espíritu que se vanagloriaba de ser agudo, burlón, con un poco de crueldad para reírse de las desgracias de los demás. Y era el Berlín del Káiser Guillermo II, recién coronado, que se vanagloriaba de su prestancia y ocultaba, bajo uniformes resplandecientes, un brazo paralizado, como si fuese una vergüenza nacional. Todo un mundo de jerarquías, protocolos y ordenación sociales, montado sobre esa pompa cortesana y militar, con bastante de revista musical. Opereta, elegante juego de jerarquías y protocolos, tan cultivados por Lubitsch. Porque Berlín era la capital cultural del mundo nórdico, que gustaba llamarse a sí misma «La Atenas del Spree». En este ambiente de tienda de modas y de opereta nacional, Lubitsch pudo observar la mecánica de la vida en su aspecto más trivial, más ligero, aunque las gentes lo considerasen de suma importancia y trascendencia. El contraste de lo cómico está aquí. Por las noches, al salir de la tienda, estudia declamación en la escuela del actor Victor Arnold, que en 1911 le hace entrar en el Teatro Alemán de Max Reinhardt, aquel fecundísimo formador de personalidades. Allí permanece siete años, la mayoría de las veces haciendo papeles cómicos, logrando éxitos importantes, sobre todo en la fantasía oriental «Sumurun». En aquella misma época, en Polonia, triunfaba en esta misma obra una bailarina que se encontraría con Lubitsch en Berlín para ser uno de los puntales de su éxito cinematográfico: Pola Negri.

Entra en el cine como actor cómico en 1913, creando el personaje de Meyer, un judío emprendedor que lo resuelve todo, lo vence todo, asciende desde la nada y se casa con la hija del patrón rico. Durante dos años actúa como comediante, y en 1915 dirige la propia película que interpreta, *Blinde kuh;* hasta 1920 dirige e interpreta

unas quince películas, entre ellas varias con Ossi Oswalda, su mujer, ingenua del cine alemán, y con Pola Negri, principalmente *Sumurun,* que le dará su renombre definitivo. Entretanto, va abandonando su carrera de actor, dedicándose preferentemente a la dirección desde 1917, y busca nuevas orientaciones en dos géneros que entonces tentaban a los alemanes: la reconstrucción histórica del gran espectáculo y el film de terror o fantástico. En este último género destacan *Los ojos de la momia* (1918) y *La muñeca* (1919). Pero lo que ha de consagrarle definitivamente son sus obras históricas o de gran espectáculo, principalmente *Carmen, Madame Du Barry, Ana Bolena* o *La mujer del faraón,* filmadas entre 1918 y 1921. Estas películas provocarán la susceptibilidad y las protestas de los países aludidos, injustificadamente, por cierto. Canudo dirá que son «la historia de Francia y sus vecinos ilustradas por el lápiz perverso y sexual de los alemanes». En *Ana Bolena* se querrá ver la intención de mostrar a los norteamericanos la impureza de costumbres de los británicos, como sucederá muchos años después con *Ninotchka* y el régimen soviético. Lubitsch había descubierto, a través de esta treintena de películas germanas, de tan diversos géneros y estilos, una línea que será la suya genuina: la ironía.

Pocos realizadores han tenido tan extraordinaria capacidad de adaptación, de asimilación de todas las cosas, como Lubitsch: desde la ligereza y trivialidad de la opereta hasta los movimientos de masas del «Teatro de los Diez Mil», de Reinhardt, y las iluminaciones de contrastes en los films terroríficos… Pero en el origen de Lubitsch hay que buscar, como su primera raíz, el expresionismo alemán, estilo y espíritu del arte nórdico, en general. Lubitsch parece la antítesis del expresionismo, pero es que todo lo que toca lo reduce al mundo que siente y va a crear, el de la ligereza, la frivolidad, la trivialidad en muchos casos. Vive en una Alemania conmovida por los formidables acontecimientos económicos, sociales, políticos, revolucionarios… de la primera posguerra. Pero él se circunscribe a un mundo, ajeno y cerrado, en el que todo ello apenas tiene repercusión. Con el expresionismo realiza igual alquimia. El alma de los objetos, el misterio de todas las cosas, con su simbolismo correspondiente, se transforma en sus manos en detalle revelador, casi siempre mordaz e irónico. En *Madame Du Barry,* el entierro del rey está únicamente visto a través del dolor de la favorita, en un alarde de elipsis cinematográfica. En *Montmartre* (*Die Flamme*, 1922), una cortesana, al estilo de la Dama de las Camelias, para pasar por mujer virtuosa ante su amado transforma los objetos de su *boudoir,* que la delatan. Detrás de todas las cosas hay un misterio, como en todo expresionismo, pero en Lubitsch este misterio se transforma en secreto de alcoba. El famoso «toque Lubitsch» es el último, lejano, insospechado avatar del expresionismo germano.

Para el cine norteamericano, la historia del mundo no es más que un gran espectáculo, sin preocupaciones de fidelidad a los hechos o personajes. Y estas reconstituciones históricas de Lubitsch tenían el necesario ambiente y el matiz psicológico que revalorizaba lo espectacular; es lo que han hecho los norteamericanos

con su pequeña historia, sea la Guerra de Secesión o la conquista del Oeste, hasta convertirlo en atracción de todos los públicos del mundo. Como especialista en reconstituciones históricas fue llamado Lubitsch a Hollywood, para dirigir a Mary Pickford en *Rosita, la cantante callejera,* según la obra «Don César de Bazán», de D'Enneri y Dumanoir. Nunca se ha mostrado el poder de Hollywood, sus positivos valores de capital del cine, como en el caso de Lubitsch, el hombre adaptable y moldeable por excelencia. Hollywood lo transforma en algo completamente opuesto a lo que hasta entonces fue, siempre sobre una personalidad ya definida. *El abanico de Lady Windermere,* de Oscar Wilde, va a representar este cambio decisivo y definitivo de su nueva personalidad; porque la visión de *Una mujer de París,* que Charles Chaplin acaba de lanzar, le revela todo el secreto, el poder y la sugestión de un valor que hasta entonces apenas había sospechado: la sutileza. Y bajo la luz nueva que, como un rayo de conversión, recibe de este film —que siempre admirará—, comprende que ha de ser él mismo, pero a su vez otro. Sirve todo su sistema cómico, su gusto por la suntuosidad rococó, burguesa y de opereta, con su juego de jerarquías, protocolos y rigor; su sentido burlón de tienda de confecciones para señoras y de conversaciones de café berlinés, esa propensión a ver el mundo en cuestiones de alcoba, con su tramoya automática de la vida corriente, sirven también. Pero vuelto del revés. No ya el trazo grueso, propenso al borrón, sino el arabesco sutil, hacia la más tenue voluta de la sonrisa; no la burla mordaz, sino la leve ironía.

Treinta películas más, hechas en Norteamérica, constituyen su obra definitiva, muy variada. El sonido le va a dar un nuevo elemento de creación, pero siempre será la imagen —según declaraba— lo esencial de su estilo. Va a hacer *El príncipe estudiante, El desfile del amor, El teniente seductor, La viuda alegre,* donde la opereta y la reconstrucción histórica vuelan ligeras con las alas de la sutileza. Son éxitos mundiales enormes que, para el gran público y la gran industria, consagran el cine sonoro. Va a hacer dramas, como *El patriota, El hombre que yo maté,* bien realizados, que revelan unas posibilidades hacia temas trascendentales que Lubitsch no utilizará en definitiva. Pero su verdadera obra es la comedia sofisticada, estilizada hasta el límite, por medio de ese recurso mágico que es el «toque Lubitsch». Tres pueden considerarse sus obras maestras: *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise,* 1932), *Una mujer para dos* (*Design for Living,* 1933) y *Ninotchka* (1939). Porque en ellas renuncia a todo lo que pueda apoyar espectacularmente el limpio trazo de la comedia estilizada, realizándola y desarrollándola con medios casi imponderables, difíciles de relatar por su mismo perfil tenue, vaporoso. Su personalidad es tan firme y su crédito tal, que es productor y supervisor de films dirigidos por otros cineastas de renombre, a los que impone su estilo. Fue el hombre del eterno éxito. Siempre tuvo guionistas predilectos, en lo posible fijos: principalmente Hans Kraly (1885-1950), en su obra alemana, que le sigue a Hollywood y contribuye en mucho a la formación de Lubitsch; luego, Sansom Raphaelson, Ernest Vajda.

En la obra y estilo de Lubitsch se han fundido y destilado por completo todos los

elementos de su formación: la Alemania rutilante de Guillermo II; la familia judía, con su sangre de siglos y de países, su infinito poder de adaptación a todos los medios; la cultura germánica de la «Atenas del Spree»; la tienda de confecciones de señora, con su mundo trivial y ligero; el gran espectáculo y el sentido plástico y de síntesis escénicas de Max Reinhardt, los trucos cómicos de la serie de películas de Meyer; las comedias, en tono de opereta, de Ossi Oswalda y los dramas de Pola Negri; el expresionismo germánico, con su misterio de las cosas, reducido a la nada; la tragedia de Charles Chaplin; la fina y aguda voluntad irónica de Oscar Wilde; el ambiente internacional y utilitario de Hollywood, el gran crisol donde fundir todo lo que en el mundo podía ser utilizable, sin otro prejuicio que su provecho. Con todo ello construye la comedia, que es la mecánica habitual de la vida, bajo el vigor de una situación que revela su inoperancia, su trivialidad y su absurdo. Es también el humor y, del humor, la ironía, ese dardo sutil que sólo alcanza a los que se toman la existencia en serio, a los que precisamente están presos en esa mecánica diaria de la existencia, como si fuese lo más importante del mundo. Lubitsch forma su humor y el encaje de su trama partiendo de una situación, base humana y lógica de lo cómico. Max Linder, el hombre que forjó lo cómico desde una pequeña situación, está a lo lejos. Y todo eso se sintetiza en el famoso «toque Lubitsch», quintaesencia de la comedia, porque es un extracto de situación. La situación total, en su equívoco o en su enredo, queda un momento en el aire, con el mecanismo de su acción en suspenso. Entonces, la situación y la acción se concentran en un solo punto, en un objeto cualquiera, en un acto minúsculo: un jarrón, una flor, una corbata, un piano, una frase habitual y protocolaria, esas puertas que se cierran, tan predilectas de Lubitsch. En cualquier cosa, porque la gracia y el humor descienden sobre ella por un toque mágico —el alma de las cosas, misterio del expresionismo—, que aquí es «toque Lubitsch». En *Un ladrón en la alcoba*, éste se ha introducido en la casa de la mujer elegante, mundana, para lograr su confianza como mayordomo. El amor surge entre ellos, y los progresos de esa confianza y esa aventura erótica están trazados, rápida y sintéticamente, por las frases que, en días sucesivos, el mayordomo dedica como saludo a la señora: primero con el protocolo oficial y al final con la familiaridad que sugieren sus íntimas relaciones. Todo el proceso de la aventura amorosa está trazado con el arabesco de la ironía. En *Ser o no ser* hay un espectador que, en cualquier ciudad, se levanta siempre de la primera fila de butacas cuando el actor va a comenzar a recitar el monólogo de «Hamlet», con gran sorpresa e intriga de éste. Ahí está resumida toda la situación: la bella mujer, Carole Lombard, engaña al actor en todas partes, con amantes diferentes, y aprovecha la larga tirada de versos para verse con ellos tranquilamente. O es el matrimonio de buena sociedad, que pelea encarnizadamente; la mujer sale de la habitación, dando un portazo, el marido la sigue furioso, dando otro portazo. La puerta queda cerrada, sola en la pantalla, unos instantes. Inmediatamente, el matrimonio aparece bailando alegre, feliz, en un *cabaret*. Aquella puerta, objeto mudo e inexpresivo, representa la reconciliación, que

se supone larga y difícil. *Si yo tuviera un millón* es una película de cuentos, realizada por varios directores. Un millonario excéntrico deja un millón de dólares a gentes desconocidas, señalando al azar en la lista de teléfonos. El episodio dirigido por Lubitsch está hecho exclusivamente con su «toque». Un oficinista sumiso, humilde —Charles Laughton—, recibe la noticia con impavidez, ordena cuidadosamente las cosas de su mesa de trabajo, se levanta, sube escaleras, recorre pasillos, llama respetuosamente a la puerta de su jefe, espera a que le den permiso para entrar, entreabre la puerta y el jefe le mira inquisitivo, siempre hostil y amenazante: entonces le hace en su cara una mueca y un bufido de burla, y se va. El «toque Lubitsch» es el depurado extracto de la comedia, y por eso, también, la quintaesencia de la ironía. Un humor a flor de piel, burbujeante, espumeante, sobre el brillo superficial de la vida, para revelar que, al fin, nada tiene importancia. Pero este mecanismo habitual de la existencia no está apoyado en las costumbres de cada lugar, que es la limitación del tipismo, del casticismo, sino en unos rasgos humanos eternos, por donde la obra y la gracia de Lubitsch alcanzan el grado supremo de la universalidad. Lo que siempre es un átomo de genialidad, que este buen vividor, enamorado de la vida y de las cosas, con su eterno puro y su eterna sonrisa, se negó a llevar —en general— a temas trascendentales, aplicándolo a lo que estimaba más bello, fácil, alegre, brillante, placentero… Lo habitual de la vida, tema de comedia, visto en su mejor aspecto. Lubitsch deja en el cine esta huella leve, brillante, intrascendente, pero de una fundamental permanencia: la belleza del vivir.

FILMOGRAFÍA: 1914: *Fräulein Seifenschaum*. 1915: *Blinde Kuh; Aufs els Gefuhrt; Zucker und Zimt*. 1916: *Leutnant auf Befehl; Wo Ist Mein Schatz?; Als Ich Tot War; Der Schwarze Moritz; Schuhpalast Pinkus; Der Gemischte Frauenchor; Der GMBK-Tenor (La mamá de los perritos)*. 1917: *Seine Neue Nase; Ossis Tagebuch; Der Blusenkönig; Wenn Vier Dasselbe Tun (La niña de los millones); Ein Fideles Gefängnis*. 1918: *Prinz Salmi; Der Rodelkavalier (Pasajero sin billete); Ich Mochte Kein Mann Sein; Der Fall Rosentopf; Die Augen der Mumie Ma (Los ojos de la momia); Das Madel Vom Ballett (La bailarina del antifaz); Carmen (Carmen); Marionetten*. 1919: *Mayer aus Berlin; Meine frau, die Filmschauspielerin (Mi mujer, artista de cine); Schwabenmadle; Die Austernprinzessin (La princesa de las otras); Rausch; Madame Du Barry (Madame Du Barry); Die Puppe (La muñeca)*. 1920: *Kohlhiesels Tochter (Las hijas del cervecero); Romeo und Julia im Echnee (Romeo y Julieta); Anna Boleyn (Ana Bolena); Sumurun (Sumurun)*. 1921: *Die Bergkatze (El gato montés); Das Weib des Pharaos (La mujer del faraón)*. 1922: *Die Flamme (Montmartre)*. 1923: *Rosita (Rosita, la cantante callejera)*. 1924: *The Marriage Circle (Los peligros del flirt); Three Women (Mujer, guarda tu corazón); Forbidden Paradise (La frivolidad de una dama)*. 1925: *Kiss Me Again (Divorciémonos); Lady*

Windermer's Fan (El abanico de Lady Windermere). 1926: *So this is Paris? (La locura del charlestón)*. 1927: *The Student Prince (El príncipe estudiante)*. 1928: *The Patriot (El patriota)*. 1929: *Eternal Love (Amor eterno); The Love Parade (El desfile del amor)*. 1930: *Paramount on Parade; Monte-Carlo (Montecarlo)*. 1931: *The Smiling Lieutenant (El teniente seductor); Broken Lullaby (Remordimiento)*. 1932: *One Hour with You (Una hora contigo); Trouble in Paradise (Un ladrón en mi alcoba); If I Had a Million (Si yo tuviera un millón)*. 1933: *Design For Living (Una mujer para dos)*. 1934: *The Merry Widow (La viuda alegre)*. 1937: *Angel (Angel)*. 1938: *Bluebeard's Eight Wife (La octava mujer de Barba Azul)*. 1939: *Ninotchka (Ninotchka)*. 1940: *Shop Around the Corner (El bazar de las sorpresas)*. 1941: *That Uncertain Feeling (Lo que piensan las* mujeres). 1942: *To Be or not To Be (Ser o no ser)*. 1943: *Heaven Can Wait (El diablo dijo no)*. 1946: *Cluny Brown (El pecado de Cluny Brown)*. 1948: *That Lady in Termine*. (Terminada por Preminger.).

Louis y Auguste Lumière

Auguste nació el 19 de octubre de 1862 en Besançon y murió en Lyon el 10 de abril de 1954. Louis nació el 5 de octubre de 1864, en la misma localidad que su hermano, y murió el 5 de junio de 1948, en Bandol, Francia. Tradicionalmente figuran ambos hermanos como inventores del cinematógrafo, porque todas las patentes están a nombre de los dos, que no quisieron separar nunca sus nombres en todas las investigaciones. Pero ante la resonancia y universalidad adquiridas por su invento, Auguste puso en claro la situación declarando que había sido idea concreta de Louis. La cuestión no es tan fácil de establecer, porque había una comunión y comunicación constante de ideas entre los dos hermanos y, por otra parte, Louis se dedicaba, efectivamente, más a la mecánica y a la fotografía, mientras Auguste orientaba sus investigaciones hacia la química y la biología. Igual sucede con el hecho concreto de la invención que, como veremos, está plena de innumerables precursores, incluso de inventores que pueden disputárselo a los Lumière en el sentido estricto. El cinematógrafo es uno de los inventos de más discutible y compleja precisión de primacías, porque viene a través de largos caminos de siglos y de contribuciones de toda clase. Es un resultado final, y la dificultad de la cuestión estriba, precisamente, en establecer cuál es el momento que lo define, decide y establece.

Los Lumière son unos *selfmademen* europeos, que surgen de la nada para convertirse en industriales poderosos y notables hombres de ciencia. Su padre, Antoine Lumière, había nacido en una aldea de Haute-Saône, hijo de un tonelero y una comadrona, muertos en la epidemia de cólera de 1854. El muchacho se fue a París, donde un pintor le dio lecciones de dibujo, que fue siempre su verdadera vocación. Casado muy joven, se estableció en Besançon, donde da lecciones de pintura, y después pasó a dedicarse al arte fotográfico, aún una novedad y una maravilla. En 1870, Antoine se instaló en Lyon, con sus tres hijos: Auguste, Louis y Jeanne. Puso una tienda de artículos fotográficos en una barraca de madera cerca de la Escuela de Medicina, que en 1876 se convirtió en una pequeña fábrica —en el barrio de Montplaisir— de placas secas al gelatinobromuro de plata, gran novedad entonces. La fórmula había sido inventada por su hijo Louis a los quince años. Pero la vocación y la fantasía del padre le llevaban hacia la pintura, el lado técnico e industrial de la fotografía no le interesaba, y la fábrica estuvo a punto de desaparecer. Sus dos hijos mayores —eran ya seis— consiguieron ponerla a flote, en dos años de encarnizados trabajos, con un perfeccionamiento técnico que se les ocurrió en 1882, durante el insomnio producido por un fuerte dolor de cabeza. En 1883 los Establecimientos Lumière en Lyon-Montplaisir eran ya una industria importante y lucrativa, que permitía a los dos hermanos interesarse por otras investigaciones,

científicas y técnicas, o practicar artes como la música o la escultura. Porque los Lumière pertenecen a esas generaciones de investigadores bajo un acento de enciclopedismo casi poético, por su curiosidad insaciable, cuyo exponente novelesco es Julio Verne. Louis Lumière tenía ese doble aspecto de investigador puro y de inventor manual, porque en aquellos años la mayoría de los mecanismos, para cualquier investigación o fabricación, debían ser imaginados y construidos por los propios inventores.

Como Edison, los Lumière eran unos formidables sintetizadores de todo lo hecho anteriormente, de manera incompleta o dispersa. Louis Lumière nunca negó a sus precursores, principalmente a Marey y Demeny, con su colaboración, desavenencias y polémicas. Louis Lumière había visto, en 1894, el Teatro Óptico de Emile Reynaud —patentado en enero de 1889—, donde se proyectaban en una pantalla imágenes animadas, pero pintadas, no fotografiadas. Reynaud había dirigido, en junio de 1880, una comunicación a la Sociedad Francesa de Fotografía sugiriendo que en vez de proyectar dibujos hechos a mano, «representando las diferentes fases de un movimiento, sería posible obtenerlos por medio de la fotografía». Como Marey, había pasado junto al invento del cinematógrafo sin realizarlo. También Lumière había visto el kinetoscopio de Edison, donde las fotografías ya se movían, pero para un solo espectador, sin proyectarse en la pantalla. Lumière pensó en unir ambos sistemas y proyectar fotografías animadas en una pantalla para muchos espectadores. Lumière expone así las ventajas de su invento: «Hacia el año 1893, se vio aparecer en Francia, viniendo de América, aparatos inventados por Edison, llamados kinetoscopios y que mostraban a espectadores aislados largas series de fotografías, que se sucedían a intervalos muy cortos, realizando así la síntesis del movimiento. Pero la película, sobre la cual las fotografías se habían tomado, estaba animada de un movimiento continuo, y cada prueba, para dar una impresión neta, no debía ser vista más que durante un tiempo muy corto, inferior a 1/7000 de segundo. En tales condiciones, la iluminación es evidentemente muy débil y, en consecuencia, las escenas carecen de profundidad; treinta pruebas, por lo menos, son necesarias para dejar en el ojo una impresión de continuidad suficiente. Nuestro cinematógrafo no tiene estos defectos: permite disminuir el número de pruebas a quince por segundo y mostrar a un conjunto de espectadores escenas animadas, al proyectarlas sobre una pantalla. La profundidad sobre la cual se pueden fotografiar objetos en movimiento no está ya limitada, y se llega a representar de una manera impresionante la animación de calles y plazas públicas». Éste era el problema que había que resolver para proyectar las sucesivas imágenes fotográficas en una pantalla.

Se trataba de sustituir el movimiento continuo de la película, de los aparatos de Edison, por un movimiento intermitente, para que cada fotograma se detuviese ante la pantalla durante la proyección, siendo ocultado por un obturador mientras se deslizaba para dar paso al siguiente. Como las deidades antiguas dictaban sus designios y comunicaban la inspiración a sus elegidos durante el sueño, Louis

Lumière tuvo la visión de su invento durante el duermevela de una indisposición, su habitual jaqueca. Vio el pequeño artilugio que sirve para el arrastre de las máquinas de coser y en los telares de Lyon: unas garras o grifas, movidas por una excéntrica. Esto era todo, y el cinematógrafo había sido inventado. La explicación de Lumière dice: «Hemos llegado a este resultado gracias al movimiento alternativo dado al cuadro bajo el impulso de una excéntrica triangular, dispositivo que es el objeto fundamental de nuestras patentes. De esta manera, la velocidad de partida y de detención de las grifas son todo lo progresivas posible, y el movimiento de enganche y de retirada de estas mismas grifas no comienza más que después de la detención absoluta de la película, a fin de no deteriorar las perforaciones. Además, las aberturas laterales de la banda permiten una exactitud perfecta, puesto que se efectúa por medio de grifas que recuperan rigurosamente las mismas posiciones en las dos extremidades de su movimiento. En fin, insistiremos sobre el hecho de que el mecanismo está dispuesto de tal manera que la película queda inmóvil durante los dos tercios del tiempo que separa dos fases consecutivas del movimiento reconstituido; el último tercio se emplea en la sustitución de una imagen por la siguiente». «Fue —dice— el invento que menos trabajo me costó hacer». En seis meses, secundado por su jefe de talleres, Paul Moisson, construyó su primer aparato, que era a la vez cámara tomavistas y proyector. Y comienza a dar a conocer su invento.

En otoño de 1894 ya fue hecha una exhibición privada, entre algunos amigos, usando películas de papel transparente. El 13 de febrero de 1895, a nombre de los dos hermanos, patentan «un aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cinematográficas». A éstas siguieron las patentes de Inglaterra, el 8 de abril de 1895, y de Alemania, el 11 del mismo mes. En este último documento se le llama ya cinematógrafo, nombre usado anteriormente por Leon Bouly (1892) y Jean Acmé le Roy (1894). Las demostraciones públicas del cinematógrafo hechas por Lumière son: la primera el 22 de marzo de 1895, en París, en la Societé d’Encouragement à l ‘Industrie Nationale, calle Rennes 44, con una conferencia sobre la industria fotográfica, por Louis Lumière, presentando *La salida de los obreros de los talleres Lumière* en Lyon-Montplaisir. La segunda en Lyon, con motivo del Congreso de Sociedades Fotográficas, bajo la presidencia de Janssen, director del Observatorio Astronómico de París e inventor del revólver fotográfico; se proyectaron ocho films de ocho a diecisiete metros de longitud, más dos películas tomadas la víspera, que eran *El señor Janssen hablando con el señor Legrange, Consejero General del Rhöne*, y *La llegada del astrónomo Janssen desembarcando con los otros miembros del Congreso en Neuville-sur-Saône*. La tercera fue el 11 de julio, en los salones de Louis Olivier, director de la «Revue Générale des Sciences», ante unos cincuenta hombres de ciencia, con el mismo programa. La cuarta, el 16 de noviembre, en la Sorbona, ante numerosos sabios y profesores, con motivo de entrar en la Facultad de Ciencias los señores Darboux, Front y Lippman. La quinta fue la sesión para el gran público, el 28 de diciembre de 1895, en los sótanos del Grand Café, en el *boulevard*

des Capucines 14, organizada por Clément Maurice, amigo de Antoine Lumière; con ella se inaugura el espectáculo cinematográfico, primer jalón de un nuevo arte. Dado el camino que el cinematógrafo ha seguido y la importancia que como arte y espectáculo de masas ha alcanzado, creo que no fue realmente inventado en el sueño de aquella noche de Louis Lumière: fue inventado en esta primera sesión pública del *boulevard* des Capucines. Hoy no puede vincularse un descubrimiento de tal categoría al perfeccionamiento que significa la aplicación de una garra, movida por una excéntrica, que ya existía en otros aparatos; ni siquiera el nombre le pertenece. Tampoco la primacía absoluta de la proyección de imágenes en una pantalla, cuestión sujeta a todas las polémicas, mezclada al orgullo nacional de otros países. El inglés William Friese-Greene había patentado un aparato proyector, el 21 de julio de 1889, y dio proyecciones en febrero de 1890. El alemán Max Skladanowsky había dado sesiones de cine proyectado en 1894, y su primera sesión pública y comercial, con cartel anunciador de bioscop, el 1 de noviembre de 1895, en Berlín. En Norteamérica, Woodwile Lathan, con Laurie Dickson —antiguo colaborador de Edison— y el francés Eugène Lauste habían proyectado un *match* de boxeo, en un local de Broadway, el 2 de mayo de 1895; Thomas Armat había hecho lo mismo por iguales fechas; los italianos reclaman la primacía para Filoteo Alberini… Pero el hecho real y concreto es que ninguno de estos inventores logró continuidad para sus empresas ni la atracción de grandes públicos, que había de convertir al cinematógrafo en el gran espectáculo de los tiempos modernos. No se trata de la valorización del éxito, sino del hecho decisivo, definitivo, que pone al cinematógrafo en el camino de lo que hoy es. Y esto lo consiguen los Lumière, a partir de aquella primera proyección pública. Todo lo demás estaba resuelto o conseguido antes: esto no.

La casa donde se dio la primera sesión de cine existe todavía en el *boulevard* des Capucines, esquina a la calle Caumartin; entonces era la elegante sede del Jockey Club, en cuyo salón se jugaba al billar. Al lado había una puertecilla por la que se descendía al sótano, llamado Saloon Indien porque estaba decorado al estilo oriental (Victor Parrot). Hoy hay una agencia internacional de viajes y sobre la puertecilla un rótulo de «Saloon de Té». Era un frío sábado, en plenas fiestas de Navidad, las tiendas estaban en su mayoría cerradas y los transeúntes eran escasos. Sobre la puerta, un cartel de tela anunciaba: «Cinématographe Lumière. Entrée, un franc», y un voceador invitaba a entrar a los escasos transeúntes. Los hermanos Lumière habían permanecido al frente de su fábrica de Lyon, encargando a su fantástico padre la organización del pequeño espectáculo, considerándolo como un simple entretenimiento sin importancia. Antoine Lumière había ofrecido a Volpini, el dueño del Grand Café, una participación en el negocio, pero éste se había negado, prefiriendo una cantidad fija de treinta francos diarios. Lumière padre había invitado a algunas personalidades y a la prensa, que apenas asistieron. Entraron 33 personas, que se vieron muy sorprendidas cuando, por todo espectáculo, se encontraron con una tela blanca sobre la pared. Al aparecer la primera imagen, inmóvil, hubo una gran

decepción, pues supusieron que se trataba de proyecciones de linterna mágica, tan conocidas. Pero al animarse causaron el asombro de los espectadores, se oyeron gritos de mujer cuando apareció un tren en marcha y algún espectador protestó por lo que creía una mistificación de ilusionismo. Entre los grandes entusiastas se hallaba Georges Méliès, prestidigitador e ilusionista del cercano teatro de magia Robert Houdin. Quiso comprar el aparato a Lumière, en competencia con Lallemand, director del Folies-Bergère, y Thomas, director del Museo Grévin, de figuras de cera (Bessy). Pero Lumière padre se negó a venderlo, asegurando que no tenía ningún porvenir comercial. Quizá para aquel artista frustrado nada tenía porvenir comercial. Unos pocos periódicos se ocuparon, días después, del nuevo espectáculo, con frases ponderativas y de asombro, a veces líricas. Eso fue todo. Pero rápidamente acudió el público, que llegó a formar largas colas en la calle y proporcionar abundantes ingresos, con gran pesar de Volpini. El cine había comenzado su insospechada y fabulosa carrera para la conquista del mundo. La villa de París hizo grabar sobre el pilar derecho de la puerta de entrada esta inscripción: «Ici, le 28 décembre 1895, eurent lieu les premières projections publiques de photographie animée a l’aide du cinématographe, appareil inventé par les frères Lumière».

Los Lumière enviaron por el mundo a representantes y operadores, como Promio, Mesguich, Trewey…, para hacer proyecciones y tomar vistas en los diversos países. En Madrid, la primera sesión del cinematógrafo Lumière tuvo lugar el 15 de mayo de 1896, fiesta madrileña de San Isidro, en los bajos del Hotel Rusia —hasta entonces ocupados por una joyería—, en la Carrera de San Jerónimo, esquina a Ventura de la Vega, hoy número 28; una placa lo conmemora. Los Lumière produjeron más de dos mil películas cortas, la mayoría escenas naturales o reportajes, con algunas cómicas, como el famoso *Regador regado*. Eran simplemente fotografías animadas, como habían denominado inicialmente su invención. Cada film tenía unos diecisiete metros y se vendía a cuarenta francos. Pero después de 1903 dejan la producción, por no considerarse «preparados» para seguir los pasos de un espectáculo que adquiría tal volumen en manos de Méliès, Pathé y Gaumont.

El cinematógrafo no se impuso rápida y definitivamente. Dos años después de su aparición estaba en crisis en todo el mundo, incapaz de ofrecer una renovación de aquellas «escenas naturales» a las que se limitaba. El incendio del Bazar de la Caridad, en París, el 4 de mayo de 1897, contribuyó grandemente a ello. En un barracón de madera —donde se apiñaban más de 1500 personas— murieron en pocos minutos más de cien. Con este motivo se empezó a hablar de los «peligros del cinematógrafo»; otros muchos «peligros» se han anunciado después. Pero hay que señalar que entre los que murieron allí estaban altos miembros de la aristocracia, mezclados con gentes populares. Era un espectáculo para todos. Sadoul ha señalado, muy certeramente, cómo el cine se vio obligado a retornar a las formas tradicionales del arte, principalmente el teatro, por obra de Méliès, para recuperar su prestigio e iniciar su definitivo auge mundial. Es que, en verdad, sobre aquella pequeña sala

primera del *boulevard* des Capucines y sobre los modestos barracones ambulantes de feria va a descender el espíritu de nuestra época. En el descubrimiento científico y técnico del cinematógrafo concurren tres largos caminos de siglos: la proyección de imágenes, la persistencia retiniana y la cronofotografía. En el cine, como espectáculo y como arte, van a concurrir otros tres, que son los caracteres que definen nuestro mundo y nuestra época: la universalidad, las máquinas y las masas. La universalidad, que significa un cambio total de mentalidad, desde fines del siglo XIV y comienzos del XV, en todo el mundo occidental; los descubrimientos geográficos de españoles y portugueses le darán su concreción definitiva y triunfal, sobre todo con el descubrimiento de América, en 1492. Las máquinas, los artificios y técnicas, desdeñados y malditos como oficio de esclavos y siervos, durante milenios, que surgen a la sombra de la revolución científica consagrada por el Renacimiento, pero iniciada en los últimos años medievales; el descubrimiento de la imprenta es la manifestación decisiva de las máquinas al servicio de la cultura. Y todo ello por exigencia de las masas, que ascienden lentamente en la sociedad, desde el siglo XIII, con el predominio de los burgueses y artesanos sobre los señores feudales, con el triunfo de las ciudades sobre los castillos. Por eso he dicho que, históricamente, el cine es «un arte universal, hecho a máquina, para las masas». Por ello es el arte de nuestro tiempo. Y este nuevo concepto del arte, en función de los caracteres de nuestra sociedad y nuestros días, es lo que vino a encarnarse en aquel pequeño, olvidado, desdeñado espectáculo que, una tarde de invierno de 1895, tenía lugar en una calle de París, para las gentes de la calle.

Gustav Machaty

ÉXTASIS (Reka)

FICHA TÉCNICA: Checoslovaquia: Elekta-Film, 1933-34. *Dirección:* Gustav Machaty. *Guión:* Gustav Machaty y Frank Horky. *Fotografía:* Jan Stallich. *Música:* Dr. Giusseppe Becce.

FICHA ARTÍSTICA: Hedy Kiesler, luego Hedy Lamarr (Eva), Zvomir Rogoz (Emilio), Aribert Mog (Adán), Leopold Kramer (padre de Eva).

Ésta es una película «maldita», de un director cada vez más olvidado. Se habla de ella mucho menos de lo que parece en libros y revistas cinematográficas, y se la conoce mucho menos de lo que se cree, en esta época de cineclubs y salas especializadas, tan abundantes en todos los países. *Éxtasis* y Machaty apenas son unos nombres, cada vez con menos significado, que se borran lentamente, como una vieja lápida. Y, sin embargo, ésta es una gran obra maestra de la cinematografía mundial, con aportaciones extraordinarias y concretas a la historia y la formación del cine.

El cine checoslovaco estaba en aquellos momentos bajo el influjo de dos vecinos poderosos: el cine alemán y el cine ruso, además del de ese cine menor, pero muy bello y con personalidad definida, que fue el cine austríaco, con sus dramas de amor. Esta encrucijada constituyó siempre un factor negativo para la personalidad del cine checo. Pero en aquellas fechas de comienzo del cine sonoro, Checoslovaquia va a dar al cine universal una contribución trascendental por obra de Gustav Machaty. Es un cineasta nato, que desde niño vive en el cine, aunque sea como vendedor en una sala y luego como pianista de películas mudas. Entra en la Praga Films como actor y guionista, y colabora en las películas de Karl Lamac. En 1919 hace su primer film propio, y luego se marcha a correr la gran aventura de Hollywood. Allí hace de todo: cuidador del zoológico de los estudios de la Universal, ayudante de cámara y ayudante de dirección de Stroheim en *Esposas frívolas (Foolish Wives)*. Pero no consigue destacar y vuelve a Checoslovaquia, donde hace films de todo tipo: la continuación de las aventuras de Swejk, que había empezado Lamac, *La sonata a Kreutzer*, según Tolstoi, o el grotesco *El señor Naceradec*. Pero tres films le sitúan entre los más importantes realizadores del mundo: *Erotikon* (1929), *Entre sábado y domingo* (1931) y *Éxtasis*, que constituye su consagración, bajo el signo del escándalo.

Erotikon está tratada en ese tono que después utilizará en 1958 Louis Malle en *Los amantes* como una revelación. Y tiene una escena de seducción semejante a la

que constituirá el escándalo y el éxito de este film. *Entre sábado y domingo* es un bello poema intimista: una pareja de muchachos pasan la noche entre el sábado y el domingo en una habitación un tanto sórdida, pero iluminada por su pasión. Todo está pintado en primeros y grandes planos, forma que define el estilo de Machaty y da a sus ambientes una lenta y pesada pero agudísima expresión. *Éxtasis* será la cúspide de su carrera y de su obra. Después *Nocturno* (1935) y *Ballerina* (1936), hecha en Italia, no responden a su trayectoria. En 1937 marcha de nuevo a Hollywood, contratado por Louis B. Mayer, por el éxito mundial de *Éxtasis*. Pero no logra más que una serie de películas cada vez más modestas, hasta films de serie B filmados de cualquier forma en una semana. Vuelve a Europa, donde trabaja esporádicamente en el cine alemán como guionista o como colaborador de otros realizadores.

La película tuvo notable resonancia desde antes de su rodaje, porque *Erotikon* había atraído la popularidad sobre Machaty por los temas que abordaba. Fue hecha en tres versiones —checa, alemana y francesa—, con ciertas variantes en los intérpretes, según el método entonces seguido para salvar la barrera del idioma. En el Festival de Venecia de 1934 obtiene la Copa de la Ciudad. Pero en casi todas partes es cortada por la censura, y en algunos países totalmente prohibida; Machaty desautoriza toda copia mutilada, pero el film obtiene un éxito enorme en todos los países, entre ellos España. Sin embargo, otra extraña adversidad vino a caer sobre el film. El millonario Fritz Mandl se enamora de Hedy Kiesler a través de esta película, se casan, y el marido, celoso de la exhibición de su mujer desnuda en este film, trata de impedir su circulación por todos los medios, incluso comprando las copias para destruirlas. Divorciados, la actriz se marcha a Hollywood, donde cambia su nombre por el de Hedy Lamarr y logra fama a partir de la película *Argel* (*Algiers*, 1938), con Charles Boyer. Todo ello contribuyó enormemente al escaso conocimiento del film en los años posteriores a su resonante estreno.

El asunto es deliberadamente sencillo. La historia de una muchacha hermosa, que se casa, no encuentra el amor y pasión soñados y lo busca de nuevo, hasta hallarlo en otro hombre. Se hubiera podido hacer un drama de altas pasiones, como los que tanto éxito dieron al cine austríaco, o una comedia húngara, que se llevaban a la pantalla de todos los países. Pero Machaty aborda el tema del amor erótico directamente, sin enmascararlo tras los convencionalismos habituales. Y lo dota de su más auténtico y noble valor: la exaltación. La exaltación del erotismo como gran fuerza elemental de la naturaleza, con un sentido panteísta donde se incluye todo: las nubes y el viento, los campos de mieses y las montañas con sus praderas floridas, la llanura donde galopa un caballo en libertad y el río donde se baña desnuda la mujer de espléndida belleza… La dimensión cósmica del amor y del erotismo, tal como lo siente la muchacha joven y bella que sueña con él. El amor erótico como gran poema exaltado, humano, telúrico, cósmico…

Para realizar este poema, Machaty hace de su film una total metáfora, manera de expresar todo lo que está más allá de lo visible, de lo manifestable: único modo de

llegar a lo inexpresable. Todo está tratado de manera elíptica, por alusiones, por signos, por símbolos…, aunque el realismo del film pueda inducir a verlo dicho directamente. Porque Machaty es un expresionista que maneja elementos realistas, llevados a su extrema expresividad. No deforma nunca la imagen —no es el hombre de la lente—, pero busca en sus facetas más agudas, por medio de ángulos insospechados, porque es el hombre de la cámara. Pocos realizadores merecen el título de «mago de la cámara» como este enamorado de las imágenes inéditas. La cámara asciende hasta la gran panorámica de una playa y desciende hasta el superplano de unas manos que ponen los lentes sobre una mesa; vuela con la azada de un agricultor y ve, desde el fondo de la vasija, al hombre que bebe en ella. Los paisajes, los rostros, las cosas, todo gira, se yergue, vuelca por la acción de una cámara en búsqueda apasionada de lo que existe más allá de ella: aquí es la expresión del amor y del erotismo, en su cumbre de exaltación, en su máximo sentido de enorme impulso creador de la naturaleza. La mujer por los campos, el baile en la posada rural, la canción al trabajo, son secuencias admirables de realización.

Machaty trabaja todo ello con un apasionado intelectualismo y un detallismo pictórico germanos. El sentido plástico del realizador es fundamental, perfectamente logrado por el iluminador Stallich, que después actuará sobre todo en Italia. Y construye su film sobre una concepción rusa del montaje: hay un continuo conflicto de imágenes, como en el montaje intelectual de Eisenstein, más para lograr el constructivismo, lógico y realista, de Pudovkin. Las estatuas de caballos encabritados, con las crines al viento, se sitúan en el anuncio de la tempestad, que a su vez sirve al momento psicológico necesario; los campos de mieses ondulantes bajo el viento y los enjambres de abejas zumbadoras subrayan el sentido del amor o el moscardón rebotando, incansable y ciego, contra el cristal de la ventana significa, de modo visible, la angustia del hombre perdido frente a la vida y a sí mismo. El expresionismo y lo psicológico, de raíz germánica, están trazados por el realismo directo de los maestros del cine soviético. Pero Machaty sintetiza estas grandes tendencias del cine checo en una interpretación personal y genuina, que estará tras el cine de Checoslovaquia, cuando alcance su posterior y espléndida culminación.

Éxtasis trae al cine universal el concepto del erotismo como pasión, en toda su nobleza, en toda su alta pureza. Aquí está todavía adscrito al amor como suprema pasión o ideal humano. Es el amor erótico, pero amor. Veinticinco años después, el erotismo se considerará independiente del amor, sin su pasión y sin su máscara protectora, y nacerán el cine y la literatura de lo explícitamente sexual, con escándalo semejante al que este film ocasionó entonces, al descubrir y abordar ese tema.

FILMOGRAFÍA: 1919: *Dama's Malou Nozkou*. 1920: *Teddy by Kouril*. 1926: *Kreutzerova Sonata*. 1927: *Svejk v Civilu*. 1929: *Erotikon (Seducción)*. 1931: *Von Samstag bis Sonntag (Entre sábado y domingo)*. 1933: *Extase (Éxtasis)*. 1935:

Nocturno (Nocturno). 1936: *Ballerine*. 1939: *Within the Law*. 1945: *Jealousy (Celos)*. 1955: *Suchkind 312*.

Hermanos Marx

Nacidos todos en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. Leonard (Chico) nació el 22 de marzo de 1891 y murió el 11 de octubre de 1961; Arthur (Harpo) nació el 23 de noviembre de 1893 y murió el 29 de septiembre de 1964; Julius (Groucho) nació el 2 de octubre de 1895 y murió en Los Ángeles, Estados Unidos, el 19 de agosto de 1977; Herbert (Zeppo) nació el 25 de febrero de 1901 y murió en Palms Springs, Estados Unidos, el 30 de noviembre de 1979. Otro hermano, Milton (Gummo), nació en 1894, pero no actuó en cine, de modo que en la pantalla fueron «Los cuatro hermanos Marx» y, tras la retirada de Zeppo, «Los tres hermanos Marx». Su vida se entreteje con su leyenda, porque les ha gustado manejar siempre el absurdo y el humor disparatado, aunque sin llegar a vivir su humor más que su obra, como fue el caso del que puede considerarse su directo antecesor, el excéntrico W. C. Fields (1894-1946), hasta el punto de que el absurdo en su vida devoró el de su arte. El anecdotario de los Marx se entreteje con la realidad de sus existencias, como una prolongación de su obra, haciendo difícil encontrar los límites del absurdo bufo en una y en otra, lo que es realidad y lo que es invención. Las memorias de Groucho, «Groucho y yo», muestran esta constante transposición. Era una familia judía, emigrada de Alemania, que vivía en los barrios pobres de Nueva York, cambiando con frecuencia de residencia, porque —dice Groucho— resultaba más barato mudarse que pagar las deudas. Su padre era sastre, hombre oscuro y apático, y su madre, Minnie, era toda dinamismo, inventiva y afán emprendedor. Primero con Groucho, Gummo y una chica, todos vestidos de marinero, formó un grupo infantil, «Los tres ruiseñores», título bastante cursi como para haber encantado después a los Marx. Conforme se incorporaron los otros hermanos y desapareció la muchacha, se transformó en «Los cuatro ruiseñores», que hicieron largas y duras giras por modestos teatros del país, hasta ganar doscientos dólares semanales. Cuando la pequeña compañía debía disolverse desempeñaban diversos oficios o actuaban desesperadamente, según sus facultades. En 1910 formaron el grupo definitivo de «Los cuatro hermanos Marx», que representaban breves comedias musicales, llamadas «Tab *Shows*», recorriendo el país, cada vez con más éxito, en busca de la soñada meta de Broadway. Consiguen debutar allí en 1923 con una revista modesta, de una audacia desusada. El dinero, 25.000 dólares, lo obtuvieron de un fabricante de arenques que quería lanzar en el teatro a su joven amante, sin ninguna facultad teatral. Consiguieron un éxito enorme y durante seis años fueron una de las grandes atracciones de Nueva York, especialmente con «Los cuatro cocos», que la Paramount llevó a la pantalla, entrando así en el cine en 1929. Fue un enorme éxito, que dio lugar a una corta serie de películas, espaciadas durante veinte años.

Como obra cinematográfica son films mediocres, a los que salva únicamente la fuerza de su comicidad, pura creación de los Marx. Hay algunos verdaderamente ínfimos, mal filmados, como *Una tarde en el circo,* de Edward Buzzell, y un par de ellos decididamente extraordinarios, como *Una noche en la ópera* y *Un día en las carreras,* ambos de Sam Wood. Éstos dos son los producidos por Irving Thalberg, uno de los mejores productores de la Metro, que contrató a los hermanos Marx tras sus éxitos en la Paramount. Las películas de los Marx tienden constantemente a disgregarse en escenas o secuencias sueltas, sin una línea de acción que mantenga y desarrolle las situaciones iniciales. Su sistema cómico tiende a ello, aunque sin llegar a la verdadera anarquía de los films de W. C. Fields, defecto que malogró la obra de este gran excéntrico. Thalberg vio el problema, se lo planteó a los Marx, éstos aceptaron sus ideas y así realizaron sus dos mejores films. Cuando Thalberg murió, a los 37 años, Groucho Marx dice que comenzó a perder el interés por el cine. Después de *Una noche en Casablanca*, el grupo Marx comienza a disolverse y solamente intervienen individualmente en algunas películas, principalmente Groucho. Pero con esta breve y desigual obra, los Hermanos Marx han dejado una huella imborrable en la pantalla, porque han traído una aportación bien concreta e importante al mundo de la risa cinematográfica.

Chico lleva el rostro afeitado y gorro cónico de tirolés, y tiene siempre un cierto aspecto de retrasado mental; es un buen pianista, lo que demuestra en todas sus películas. Harpo, el mudo medio loco, de peluca rubia, adoptó este nombre por tocar el arpa, número que ejecuta también siempre en la pantalla. Groucho es el más visible, el verdadero nervio de sus films, con su bigote negro pintado, su inevitable levita de caballero mundano y su andar inclinado y rápido de piel roja anquilosado; toca la guitarra, la mandolina, el piano y, sobre todo, canta. Zeppo es el más impersonal, sin caracterización propia, y hacía de galán para la historia de amor de sus películas; actuó en las cinco primeras, se retiró para abrir en Hollywood una agencia artística, Zeppo Marx Agency (1935), y en adelante hubo de ser sustituido en los films por otro galán.

Los Hermanos Marx son los malabaristas del absurdo químicamente puro, con el cual construyen su risa. Por eso son los grandes payasos de la pantalla, que rompen lo habitual de la existencia, la lógica de todas las cosas, con el explosivo de lo antirracional, del absurdo delirante. Si hablan con una dama en una reunión de sociedad le dicen incongruentes impertinencias y ponen los pies sobre ella; cuando tienen que explicar un asunto, Groucho no habla de él, sino de otras cosas sin relación alguna con lo que se trata, haciendo girar la conversación y los razonamientos sobre sí mismo, en un círculo vicioso, en el que se vuelve siempre al comienzo. Harpo, el mudo demencial, persigue frenéticamente a las mujeres que encuentra a su paso, haciéndolas huir dando chillidos; despedazan y convierten en astillas los vagones de ferrocarril donde viajan, para alimentar la locomotora; si los tres no caben en un minúsculo camarote, van haciendo entrar en él a todo el que pueden, hasta convertirlo

en un laberinto de miembros humanos y de actitudes inverosímiles, situación predilecta de los bufos, que incluso ha quedado como ejemplo del absurdo en la vida corriente.

Su comicidad tiene un origen verbal, como la de casi todos los cómicos surgidos después del sonoro, venidos del escenario y más tarde de la televisión. Pero saben convertirla, cuando lo precisan, en el absurdo de la imagen, que como todos los absurdos tiene una lógica subterránea, distinta de la admitida. «O este hombre está muerto o mi reloj parado». «¿Qué desea el señor? —Mujeres, ¿y usted?». En su vida particular, aunque pública, le gustaba vivir en ese absurdo. Cuando Groucho solicitó ingresar en un club norteamericano, muy cerrado y selecto, consiguió ser admitido, pero entonces renunció con este razonamiento: «Ningún club de buena reputación aceptaría a Groucho Marx, pero Groucho Marx no puede pertenecer más que a un club de excelente reputación». El razonamiento se cierra sobre sí mismo, pero el absurdo se dispara hacia la sátira, porque seguramente había tenido grandes dificultades para ser aceptado, como cómico judío. O el día en que Irving Thalberg les hizo esperar varias horas, por enésima vez y anunciando que se trataba de unos minutos, para celebrar una reunión en su despacho. Cuando volvió encontró a los tres hermanos vueltos al estado natural del hombre: completamente desnudos y asando patatas en su chimenea. Thalberg aceptó la broma y la sátira de su actividad febril.

Éste es el gran secreto de su irresistible atracción cómica: el absurdo viviente, como gran liberación de la realidad, de la opresión de las cosas, de los hechos, de todo lo que nos cerca dentro de nosotros mismos y que las convenciones sociales nos impiden soltar. Los ciegos e incontrolados impulsos humanos aparecen libres en los Marx, bajo la forma de cómicos demenciales, que en el fondo de nuestra alma todos quisiéramos ser en algún momento de nuestra vida. El absurdo liberador no radica ya en las convenciones del mundo exterior, sino que sale del espíritu del hombre, es psicológico. Y ésta es seguramente la gran aportación de los Hermanos Marx a ese gran orbe de la risa cinematográfica.

FILMOGRAFÍA: 1929: *The Cocoanuts (Los cuatro cocos),* de Robert Florey y Joseph Stanley. 1930: *Animal Crackers (El conflicto de los Marx),* de Victor Herman. 1931: *Monkey Business (Pistoleros de agua dulce),* de Norman Z. McLeod. 1932: *Horse Feathers (Plumas de caballo),* de Norman Z. McLeod. 1933: *Duck Soup (Sopa de ganso),* de Leo McCarey. 1935: *A Night at the Opera (Una noche en la ópera),* de Sam Wood. 1937: *A Day at the Races (Un día en las carreras),* de Sam Wood. 1938: *Room Service (El hotel de los líos),* de William S. Seiter. 1939: *At the Circus (Una tarde en el circo),* de Edward Buzzell. 1940: *Go West (Los hermanos Marx en el Oeste),* de Edward Buzzell. 1941: *The Big Store (Tienda de locos),* de Charles F. Reisner. 1946: *A Night at Casablanca (Una noche en Casablanca),* de Archie L. Mayo. 1949: *Love Happy (Amor en*

conserva), de David Miller. 1957: *The Story of Mankind (La historia de la Humanidad),* de Irwin Allen.

Georges Méliès

Nació el 8 de diciembre de 1861 en París, Francia. Murió el 21 de enero de 1938 en esa misma ciudad. Nace en una familia de artesanos cualificados, que se convierten en industriales. Su padre, Louis Méliès, era zapatero en provincias. Su madre, Johannah Catherine Schueringh, era holandesa, hija del zapatero de la corte, que se trasladó a París. Ambos eran ricos, sobre todo Méliès, que era millonario; tuvieron tres hijos, el último de los cuales fue Georges. Pertenecía, pues, a una familia de la alta burguesía, culta, relacionada con la buena sociedad. Pero conservaban los viejos vínculos de los antiguos gremios, que los llevaban a mantener una conexión profesional en la formación de su familia. Así, Georges estudió en el Liceo del Príncipe Imperial en Vanves, cerca de París, y después, con motivo del cerco de la ciudad por las tropas alemanas durante la guerra francoprusiana, en el Liceo Louis-le-Gran, ambos concurridos por los hijos de la alta burguesía francesa. Méliès siempre fue un caballero distinguido, culto, de una exquisita cortesía, unida a una bondad y un optimismo innato. Y el sentido del clan, que reinaba en la familia, había hecho que sus dos hermanos se casasen con dos hermanas, la tercera de las cuales estaba destinada para Georges Méliès. Pero éste se enamora de Eugénie Génin, que estaba interna en un convento; su familia se opone y Georges la rapta, casándose en 1885; la novia lleva una dote de 50 000 francos. El clan cerrado se ha roto y aún ha de ser vulnerado más decisivamente por el joven Méliès. Éste pretende dedicarse a la pintura y entrar en la Escuela de Bellas Artes, pero en este punto neurálgico, que ataca a sus intereses, el padre no transige y lo manda a Londres en 1884 —antes de su casamiento—, donde aprende inglés correctamente y debe perfeccionar sus conocimientos industriales para ocuparse de las fábricas de calzado con sus hermanos. Pero lo que allí sucede es verdaderamente insospechado. Méliès se apasiona por la prestidigitación y la magia escénica, asistiendo a las sesiones del famoso Maskelne en el Egyptian Hall, haciéndose prestidigitador aficionado. Ya casado, se ocupa de la fábrica de calzado con sus hermanos y vive como un rico industrial. Pero no le interesa el negocio, sino las máquinas, su manejo y perfeccionamiento, en lo que adquiere una gran habilidad mecánica. En este conglomerado de hechos tan diversos, a veces tan opuestos, queda trazada la personalidad de Méliès. Ha de permanecer fiel a sí misma, verdaderamente inconmovible durante toda su vida, y ha de ser la razón de su gloria y de su desastre.

Debieron constituir un escándalo y casi un deshonor, para aquella familia encerrada en su criterio de grandes industriales, las aficiones irreprimibles de Méliès. Éste las atribuye a la negativa de su padre a dejarle seguir la carrera de pintor, que consideraba una bagatela sin seriedad. Y entonces Méliès comienza a dar sesiones de

prestidigitación y magia, primero como aficionado en los salones de la buena sociedad, pero después en el Gabinete Fantástico del Museo Grévin, en la Galería Vivienne y en el escenario del teatro Robert-Houdin, especializado en espectáculos de ilusionismo. Se hace amigo de Voisin, que tenía un comercio de accesorios para trucos de magia, y el mismo Méliès fabrica estos aparatos y construye autómatas. A principios de 1888, Méliès emprende su camino: vende a sus hermanos su parte en la fábrica de calzados, por una importante cantidad, y compra el teatro Robert-Houdin a la viuda de éste. Lo remoza, moderniza y vuelve a darle su viejo prestigio, aprovechando la concurrencia a la Exposición Universal de 1889. En aquel mismo año, un primo suyo lanza el semanario «La Griffe», dedicado a combatir los propósitos dictatoriales del general Boulanger. Méliès, con el seudónimo de Geo Smile, hace caricaturas combativas durante varios meses. Siempre fue liberal y «dreyfusista» en aquel gran combate contra el militarismo que dividió Francia. Méliès no era un solitario dedicado a una profesión extravagante, sino que respondía —en el sector del espectáculo popular— a las grandes corrientes de su tiempo. Era el momento en que la llamada «revolución industrial», creadora de las máquinas, daba sus primeros y más brillantes frutos, con una continuidad asombrosa. Entre 1867 y 1881 habían aparecido el teléfono, el micrófono, la luz eléctrica, el gramófono, el motor de combustión interna, el tranvía eléctrico… se habían perforado los grandes túneles y construido el canal de Suez y el primer ferrocarril transcontinental de los Estados Unidos… Se tenía una fe ciega en el progreso, el positivismo de las ciencias. Julio Verne ponía a disposición de todos los más locos sueños científicos, que muy pronto la realidad había de conformar y superar. Y en el espectáculo produjo esa mezcla de mitología y mecánica que fueron las obras teatrales de magia. Una porción de artilugios complicados servían para dar a los públicos populares los más asombrosos trucos, que lo mismo aparecían por obra del clásico diablo, que por las ideas de un científico precursor; los más acreditados comediógrafos y escritores de la época no desdeñaron el género. Y Georges Méliès, en su pequeño teatro Robert-Houdin, de 160 localidades, competía legítimamente con el Châtelet, sede del género. Méliès compraba o construía él mismo los complejos e ingeniosos artefactos. Uno de los números de su espectáculo consistía en sesiones de linterna mágica, perfeccionadas, con la que obtenía nuevos efectos de ilusionismo.

Se explica perfectamente el asombro y el entusiasmo de Méliès cuando, en diciembre de 1895, asistió a la primera sesión de cine de los Lumière, en el *boulevard* des Capucines y la considerable cantidad que ofreció a Lumière padre por la compra de uno de los aparatos: 10 000 francos, cifra enorme en la época (unas 250 000 pesetas). Thomas, director del Museo Grévin, ofreció 20 000, y Lalleman, director del Folies-Bergère, llegó hasta 50 000 francos. Lumière padre aseguró que no se vendía, porque sus hijos querían explotarlo por sí mismos; no vendieron aparatos hasta 1897. Pero la verdad es que los Lumière sólo creían en aquel espectáculo como una curiosidad científica más, la fotografía animada, como tantas de las que

asombraban a los públicos en las exposiciones universales. Así se lo dijo Lumière padre a Méliès, confidencialmente: «Deme las gracias, joven, porque este aparato es una simple curiosidad del momento, sin ningún porvenir comercial». Méliès hace comprar en Londres, por mil francos, el bioscopio que fabrica William Pul, y con este modelo hace construir a su mecánico Kornsten una cámara rudimentaria. Enseguida compra en Londres también unas cajas de películas Eastman, por mil libras esterlinas (alrededor de 1 200 000 pesetas), sin perforar, trabajo que le hizo el mecánico Lapipe. Y empieza a filmar en 1896.

Se entregó a su trabajo con un apasionamiento de sabio que ha realizado un gran descubrimiento; con su incansable y polifacética actividad, que le acompañará hasta el último momento de su vida, con un ingenio de inventor y un talento de gran artista. Era un hombre rico, que vivía suntuosamente, que tenía una gran casa de campo en Montreuil-sous-Bois, cerca de París, con un magnífico parque de 8000 m2. Y allí realiza sus primeros films, escenas naturales al aire libre, imitando a los de los Lumière; más alguna de prestidigitación, sobre un telón pintado y colocado al aire libre. Y un día acontece el milagro, la gran revelación que le pone en su verdadera ruta. No se ha podido establecer bien la fecha, a pesar de los escritos y las entrevistas con Méliès, que con frecuencia confundía las fechas o las mistificaba inocentemente para asegurarse la primacía de sus descubrimientos. Las fuentes originarias, de primera mano, no son tan exactas como parecen. Georges Sadoul, el mejor biógrafo y máximo conocedor de Méliès y su obra, cree que pudo ser en la primavera de 1896, pero también en 1898, basándose en el estudio de sus catálogos; antes de esta última fecha no existen películas con el truco de la sustitución. Méliès filmaba en la plaza de la Ópera con su rudimentario tomavistas, que se atascó y al fin pudo ser puesto en marcha, tras unos minutos y un trozo de película estropeada. Cuando volvió a su laboratorio, cortó el trozo inútil y pegó los dos extremos de lo que estaba en buenas condiciones. Al proyectarlo, sucedió el prodigio: donde había un hombre surgía una mujer, y un ómnibus de la línea Madeleine-Bastille se convertía de pronto en una carroza fúnebre. Durante la detención del tomavistas, el tránsito había cambiado en la plaza y la película daba repentinamente aquella transformación. Había descubierto el truco de la sustitución, deteniendo la cámara, lo que después sería el «paso de manivela», base de los dibujos animados. Sobre este hecho va a levantarse la prodigiosa, fabulosa, obra de Georges Méliès, el mago del cine, el creador de la gran fantasía cinematográfica, base del arte nuevo de la pantalla.

En su finca de Montreuil construye el primer estudio del mundo, propiamente dicho —la Negra María de Edison apenas es otra cosa que el cuarto oscuro de un fotógrafo—, utilizando la luz natural, y donde levanta sus complicados y magníficos decorados (1896-1897). Instala una tienda para la venta de sus películas en el pasaje de la Ópera, número 14, que ampliará más tarde. Lo hace e inventa todo. Actor de la mayoría de sus películas, bajo las más diversas caracterizaciones; guionista, aunque no escribía sino dibujaba las escenas, y solamente hacía una enumeración de ellas

para sus catálogos. Decorador y figurinista, llevando al cine sus conocimientos pictóricos, siempre tendentes al grabado de época o a la tarjeta postal. Director y, sobre todo, inventor de toda clase de trucos que van a construir los cimientos de la técnica cinematográfica. Aborda todos los géneros posibles en su tiempo, dados los medios que una productora personal podía disponer y el breve metraje de los films, entre veinte y trescientos metros, entre uno y quince minutos de proyección. Aseguraba que entre 1896 y 1915 había dirigido unos 4000 films, pero en realidad son unos quinientos títulos. Todo parte de un error producido por el cambio de lenguaje cinematográfico: Méliès llamaba film a cada rollo de veinte metros, pero sus películas tenían varios rollos y, a tenor de ellas y por los títulos de sus catálogos, hay que imaginar las desaparecidas. Porque en la catástrofe final de su decadencia, Méliès, pobre y desesperado, vendió todo su archivo al peso a un traficante de películas viejas para aficionados, y su obra desapareció. Y sólo la búsqueda, tenaz y afanosa, de admiradores entusiastas —después del redescubrimiento de Méliès, en 1928— ha conseguido recuperar algunas, más las copias en papel que existen en la oficina del registro de la Biblioteca del Congreso de Washington. Una pequeña muestra de la obra extraordinaria de un gran creador.

Esta obra incluye «escenas naturales», al estilo Lumière: vistas de calles, desfiles militares, el juego de cartas o la llegada del zar de Rusia a Versalles… Actualidades reconstituidas, siguiendo los grabados que ilustraban las revistas de la época, aún muy poco provistas de fotografías. La más importante fue la coronación de Enrique VII de Inglaterra, realizada antes de verificarse, asesorado por el maestro de ceremonias de la corte: una indisposición del monarca retrasó la ceremonia, y Charles Urban, productor inglés, tuvo la idea de dársela a los ingleses, como anticipo de lo que sería. Escenas cómicas, desde *El regador,* imitación de los Lumière; *Guillermo Tell,* parodia bufa del hecho histórico; *Le cake-walk infernal*, *Una casi tranquila*…Lo cómico preside casi siempre sus películas, como una ironía para que no sean tomadas demasiado en serio. Películas de publicidad, proyectadas en una pantalla para los transeúntes: en una máquina fantástica, entran por un lado conejos vivos y por otro salen sombreros, y al marchar al revés vuelven a salir los conejos; en una mansión británica, los retratos de los caballeros se animan y salen de sus cuadros, para disputarse encarnizadamente una botella de *whisky* cuya marca se anunciaba, pelean, rompen la botella y vuelven a sus cuadros. Films de trucado puro, sobre todo *El hombre de la cabeza de goma:* un químico, en su laboratorio, se quita la cabeza, la coloca en una mesa, le insufla aire y la hincha hasta darle un gran tamaño, la deshincha y se la vuelve a poner; cuando su ayudante intenta hacer lo propio, su cabeza explota, en nueva versión de «el aprendiz de brujo». Era una utilización mágica del *travelling,* pero no moviendo la cámara, sino haciendo venir la cabeza del propio Méliès hacia el objetivo, por medio de un aparato de tramoya teatral. Óperas filmadas, como *La condenación de Fausto* o *El barbero de Sevilla;* con este género, Méliès quería dar a sus películas una categoría de arte, en aquellos tiempos en que la

ópera estaba considerada como un espectáculo supremo. Pero su obra capital son las películas fantásticas, mágicas, en las cuales desarrolla toda su inventiva y genio creador. Su obra maestra es, sin duda, el *Viaje a la Luna* (1902), por su perfecta puesta en escena y por la resolución de la narración cinematográfica. Está dividida en treinta cuadros, al modo de los teatrales, con principio y fin, completos en sí mismos. Pero resolvía el trazado de una narración complicada, en una película entonces larga, pues duraba dieciséis minutos. Inspirada en la obra de Julio Verne, cobró en manos de Méliès un acento de farsa y revista teatral, con sabios bufonescos, bailarines del Châtelet que representaban a los astros o desfilaban graciosamente para disparar el gran cañón; acróbatas del Folies-Bergère, disfrazados de selenitas, que daban locos saltos e inverosímiles piruetas, convirtiéndose en humo. Es lo maravilloso en estado puro, tratado con expresa candidez y humor, que hacen una obra maestra de gracia e ingenuidad bien buscadas. *El reino de las hadas* (1903), *Viaje a través de lo imposible* (1904), *El palacio de las mil y una noches* (1905), *Los enredos del diablo* (1906), *El hada Carabosse* (1906), *Doscientas mil leguas bajo el mar* (1907), *El túnel bajo el canal de La Mancha* (1907), *De Nueva York a París en automóvil* (1908) y *A la conquista del Polo* (1912) son sus grandes películas de magia, que van desde los asuntos puramente fantásticos a los viajes imaginarios, a las sátiras de actualidad o a la ideología que Méliès sustentó toda su vida. *La civilización a través de los siglos* presenta, en once cuadros, los crímenes de la humanidad, desde Caín y Abel, para llegar al «Triunfo del Congreso de la Paz», que en aquel año se celebraba en La Haya. Si la dimensión del genio de un artista ha de medirse por la originalidad intransferible del mundo que crea, Méliès levantó con su obra un verdadero universo, que da al cine una dimensión fundamental a la que no renunciará jamás: lo maravilloso.

Méliès es el gran creador del cine como arte. Si Lumière inventó el aparato cinematográfico sobre la base de una pequeña pieza medio soñada durante una enfermedad, Méliès descubrió el arte cinematográfico sobre el pequeño incidente de aquella detención de cámara, mientras filmaba en la calle. El primero, con sus sesiones públicas, levantó el espectáculo; el segundo, con su magia cinematográfica, puso los cimientos del nuevo arte. Lo que hizo exactamente fue sacar el cine de la simple curiosidad científica —la fotografía animada—, en la cual se estancaba rápidamente durante los primeros años. El gran experimento de Lumière estaba hecho: allí se encontraban las masas, las máquinas y la universalidad, grandes caracteres de nuestra época. Pero había que convertirlo en arte, y Méliès comenzó por darle las formas de todo lo ya existente, desde el teatro, que pretendía superar sus propios recursos, hasta los trucos de la incipiente fotografía, hasta los grabados y postales que constituían una de las atracciones de aquellos años, para curiosos y coleccionistas. Méliès adopta la forma teatral, con su juego escénico, para insuflar en ella los nuevos valores que el cine podía proporcionar en función de su nueva técnica. Era un mago profesional, como espectáculo de escenario. Pero de aquí partió hacia la

gran magia del cine, que es la magia ancestral reconstituida por las máquinas, para ir a tocar esos profundos estratos siempre vivos en el alma de los hombres. Méliès fue un mago en el más amplio y grande sentido de la palabra: el de creador de mitos. El cine comienza con él a ser el gran espectáculo y el nuevo mito de nuestro tiempo, núcleo generador del nuevo arte, en función de los postulados de la época.

Méliès era eso y siempre lo fue, porque quizá no podía ser otra cosa. No supo ni pudo evolucionar. Tiene una época de triunfo, de 1896 a 1900, aproximadamente; el gran apogeo, con sus obras maestras y su dominio del mercado mundial, de 1900 a 1907, y su decadencia de 1908 a 1914. En esta última época el cine había cambiado, en su estilo y en sus procedimientos industriales. Las películas comenzaban a producirse en serie, por Pathé y Gaumont en Francia, respaldados por las grandes bancas francesas o suizas o con socios industriales, y en Norteamérica, en medio de la gran batalla de las grandes empresas, por la formación de un trust de la producción. Méliès siempre siguió siendo un artesano y «un artista», como le llamó un día, despectivamente, Pathé. Pensaba en hacer obras bellas, mucho más que la industria que sobre ellas pudiera levantarse. En febrero de 1909 presidió el Congreso Internacional de Fabricantes de Films, en París, donde se acordó que las películas debían alquilarse, en vez de venderse, como hasta entonces. Porque se habían instalado ya los primeros locales fijos, los «nickelodeons» norteamericanos, desde 1905, en sustitución de los feriantes nómadas, que recorrían el país con las mismas películas. No eran ya los públicos los que se renovaban en cada local, sino las películas las que debían ser diferentes cada semana o cada día para el mismo público. Méliès luchó denodadamente para adaptarse a esta nueva modalidad, consiguió ser admitido en el trust norteamericano del cine para evitar que le sacasen copias clandestinas de sus películas, como lo habían hecho Lobin, Edison y otros, con el *Viaje a la Luna*. Por medio de su hermano Gaston llegó a producir películas del Oeste en Estados Unidos. Pero todo fue inútil, porque era un artista y no un industrial; nunca quiso aceptar grandes capitales que se le ofrecieron, por medio de Grivolas. Al final tuvo que aceptar la distribución y la ayuda económica de su rival Charles Pathé, entonces el emperador mundial del cine. Pero aquellas películas fracasaron; Pathé había exigido, como garantía de sus anticipos, todas las propiedades personales y los estudios de Méliès. Pathé se lanzó sobre él y lo embargó, en un rápido plazo. Pero la guerra de 1914 le dio una moratoria legal, al mismo tiempo que le obligaba a cerrar su teatro Robert-Houdin, como la mayoría, por una cuestión de moral de guerra. Méliès transformó su estudio de Montreuil en teatro, donde dio representaciones teatrales durante siete años, en las que colaboraba toda su familia. Pero en 1923 la catástrofe se consumó por completo. Le embargaron todas sus propiedades, y aquel caballero de más de sesenta años quedó en la calle, con sus hijos y sus nietos. El teatro Robert-Houdin fue expropiado y demolido, sin indemnización, para abrir el *boulevard* Haussmann. Y Georges Méliès desapareció. Nadie volvió a acordarse de él.

Había enviudado y volvió a casarse con una actriz del teatro Robert-Huidin, Jehanne d'Alcy —seudónimo de Charlotte Faes—, ya retirada, y que tenía la concesión de un puesto de caramelos y juguetes en la estación Montparnasse. Y allí va, desde la mañana a la noche, todos los días, a vender golosinas el que fue máximo productor y artista del cine. En 1928, Léon Druhot, director de «Ciné-Journal», reconoce a Méliès en aquel anciano vendedor de chucherías y lo reincorpora de nuevo al mundo. En diciembre de 1929 se da una Gran Gala Méliès, en la Sala Pleyel de París, con asistencia de los grandes del cine, que a Méliès no le produce nada; en 1931, en un gran banquete, Louis Lumière le entrega la condecoración de la Legión de Honor. Y Méliès, a los setenta años, sigue vendiendo golosinas en su puestecillo de la estación de ferrocarril. Al fin, en septiembre de 1932, lo alojan en la Casa de Retiro para Cineastas, en Orly. En aquel apartamento de tres habitaciones, con su mujer y su nieta de nueve años, vuelve a sentir el pálido resplandor de la gloria que un día le aureoló. Desarrolla su infatigable actividad dibujando sin cesar, planea cortometrajes publicitarios, interviene en alguno como actor, participa en las actividades del Círculo del Cinema y de la Cinemateca Francesa, que acaban de fundar Langlois y Franju; le visitan Prévert, Grimault, Aurenche con proyectos cinematográficos que no se realizan, pero que llenan al anciano de ilusiones; escribe sus «Memorias» (1934), le hacen entrevistas, publican artículos sobre él. 1937 había sido un año angustioso y 1938 será un año trágico, conmovido por los primeros pasos amenazantes de la guerra que llega. Hitler ocupa Austria y amenaza Praga, se firma el pacto de Múnich, la guerra de España está terminando, los ejércitos se movilizan parcialmente… Todo está en el aire y, en este mundo absorbido por tremendas y acuciantes preocupaciones, Méliès desaparece silenciosamente. A su entierro asistieron muy pocas personas, entre ellas René Clair. En 1956 muere su mujer, a los 92 años. Se hacen retrospectivas de Méliès en todo el mundo, exposiciones donde hablan su hijo y su nieto, lápidas conmemorativas donde estuvo su estudio, ya derruido; se da su nombre a calles, se edita un sello conmemorativo del centenario de su nacimiento. Franju hace el film *Le grand Méliès* (1953)…Más que para ningún otro, la gloria es el sol de los muertos. Su vida fue un gran cuento de magia y su figura es ya leyenda y mito del cine, como los que él creó.

Cecil B. de Mille

Nació el 12 de agosto de 1881 en Ashfield (Massachusetts), Estados Unidos. Murió en 21 de enero de 1959 en Hollywood. Perteneció a una familia de origen holandés, asentada en el país desde 1658; su padre, Henry Churchill De Mille, era autor dramático y profesor de literatura en la Universidad de Columbia; su madre, Mathilde Beatrice Samuel, era inglesa y profesora en la Academia Lockwood, de Brooklyn. De Mille estudió primero en la Academia Militar de Pennsylvania, pero atraído por el teatro ingresó en la Academia Americana de Arte Dramático, mientras su hermano William se dedicaba a escritor teatral. De Mille consiguió un cierto renombre como actor escénico, y en calidad de hombre de teatro se asoció con Jesse Lasky, que entonces tenía negocios de vodevil, y con el cuñado de éste, Samuel Goldfisch (luego Goldwyn), antiguo guantero. De Mille hacía revistas y operetas para Lasky, y su hermano mayor, William De Mille, ya estaba incorporado al cine, años antes, como actor. Por otra parte, el cine era el nuevo gran negocio de los Estados Unidos. Así se formó la Lasky Feature Play Co., que en 1916 se uniría con la empresa de Zukor. De los 25 000 dólares reunidos entre los tres socios, sólo quedaban 15 000 para la filmación, que se hizo en una granja abandonada de Hollywood; la película fue comprada a crédito, y el cameraman tardó tres meses en cobrar. Fue *The Squaw Man* (1913-1914), con Dustin Farnum y Viola Dana; se vendió a los exhibidores, con 20 000 dólares de beneficio. Desde entonces, Cecil B. De Mille ha sido uno de los puntales de Hollywood, en su formación y en su apogeo como capital del cine mundial.

Era el prototipo del hombre de negocios norteamericano, emprendedor frente a toda circunstancia, con iniciativas siempre renovadas para todas las cosas, de una energía inverosímil que desbordaba su estricta profesión en mil sentidos. Era un deportista audaz, que practicaba los vuelos acrobáticos, y a la vez presidente de dos o tres bancos. El productor Zukor, con el que estuvo asociado, en una forma u otra, la mayor parte de su vida, solía gastarle esta broma. Cuando una película no le salía suficientemente bien, le decía: «Es que hay en ti demasiados banqueros». Lo que, en verdad, constituye una definición: el hombre de cine, el artista que en él había, llevaba dentro demasiados banqueros que le aconsejaron siempre un camino comercial: el del éxito a toda costa, que siempre logró plenamente. Su imaginación de artista la aplicaba a renovar y perfeccionar lo ya hecho, en el mismo sentido: insertar motivos de atracción popular y, sobre todo, dar lujo, suntuosidad, elegancia fácil y, al fin, espectáculo de cualquier clase.

Contribuye con aportaciones efectivas a la creación del cine del Oeste, en sus primeras películas. Cuando surge, hacia 1915, la tendencia de llevar a la pantalla las

grandes figuras consagradas en la escena, hace *Carmen* (1915) y *Juana de Arco* (*Joan, the Woman*, 1917), y algunas otras con Geraldine Farrar, la más famosa actriz de aquellos tiempos, donde ya se inician los extravagantes gastos y caprichos de las grandes estrellas. Autor de dramas íntimos, les da en la pantalla la atracción erótica que es, por unos años, la corriente central del cine norteamericano, con bellas mujeres perversas y decadentes, con suntuosos cuartos de baño y grandes lechos de ornamentación barroca, donde las heroínas juegan su estilo: *Macho y hembra (Male and Female)*, basada en «El admirable Crichton», de Barri; *Don't Change Your Husband* (1919), *La fruta prohibida (Forbidden Fruit)*, *El señorito Primavera* (*The Affairs of Anatol*, 1921), serie en la que consagra especialmente la gran figura de Gloria Swanson. Para cada etapa de su carrera tiene su frase, que entonces es ésta: «El brillante desarrollo del cine en los últimos años es la prueba evidente de que la atracción de los sexos, inteligente y honestamente tratada, aparece como una de las grandes fuerzas morales de la humanidad». Porque estas películas de elegante erotismo tenían siempre un fondo moral, al servicio de los más estrictos puritanos del país. Inmediatamente, recoge triunfal la antorcha de las reconstrucciones históricas, que acaba de dejar caer el cine italiano, entonces en decadencia: *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923), grandioso éxito mundial que renueva el género, dándole la amplitud espectacular colosalista y a la vez poniéndolo al alcance de una producción comercial contra el estruendoso fracaso de *Intolerancia*, de Griffith. Esta serie de películas bíblicas, en un país de lectores de la Biblia, le proporciona los más grandes elogios, como «el Miguel Ángel del cine», y la consagración definitiva como maestro del género. A las críticas adversas respondía con otra frase: «Al que no le gusten mis películas es que no le gusta la Biblia». Aunque sus films estuviesen más cerca de la historieta que de los Libros Sagrados. Por último, cuando el cine recibe el golpe de la televisión y necesita una renovación que atraiga de nuevo a los públicos, De Mille vuelve a imponer su tradicional criterio del cine espectacular con un título que es toda una definición: *El mayor espectáculo del mundo*. Y enseguida la nueva versión de *Los diez mandamientos*, que va a llevar al cine mundial por el camino de las reconstituciones históricas, repetidas en mil aspectos, hasta nuestros días.

Este sentido extraordinario de oportunismo comercial es lo que da a su obra un acento de falsificación, lo mismo en sus dramas de sociedad, eróticos y moralistas, que en sus películas históricas; siempre hay una mezcolanza indiscriminada de todos los factores que puedan constituir la atracción de gran público. Pero también tiene aportaciones concretas a la formación del cine. *La marca del fuego* (*The Cheat*, 1915), al ser estrenada en Francia con el título de *Forfaiture*, causó una impresión extraordinaria en el cine europeo. Los mejores críticos le dedicaron sus mejores elogios: «Por primera vez vemos un film que merece este nombre» (Louis Delluc). Era un melodrama de alta sociedad, desorbitado y un tanto morboso, donde una elegante mujer, cuyo marido ha robado 100 000 dólares de unos fondos de

beneficencia, promete entregarse a un príncipe japonés a cambio de esa suma. Pero cuando obtiene casualmente el dinero, se niega, el japonés la marca en la espalda con un hierro al rojo; el marido intenta matar al japonés, es juzgado, la mujer exhibe su espalda desnuda y tatuada, el marido es absuelto y la multitud se lanza contra el japonés para hacer justicia por su mano. Los factores del éxito van desde la elegancia y el erotismo hasta la ley de Lynch. Pero estaba hecha con una continuidad precisa, con una iluminación pictórica de claroscuros y, sobre todo, interpretada con una sobriedad entonces inusitada por el actor japonés Sessue Hayakawa. Había allí un auténtico lenguaje de cine, que se anticipaba a su época. Y en sus reconstituciones históricas hay una indudable maestría, agilidad, manejo de las multitudes, los decorados, luego el color, en un conjunto dinámico que no se había logrado en el cine italiano; lo que proviene de Griffith. En cambio, todo ello carece de sentido en su última etapa, cuando después de 1950 vuelve a imponer el género, llevando el cine mundial por un camino sin salida, necesitado de total rectificación. Pero el nombre de Cecil B. De Mille significa y resume todo un concepto del cine norteamericano y del mundial, que está ahí y que, en su tiempo, representaba una contribución innegable. Quizá pudiera resumirse en esa frase vulgar con que se significa lo maravilloso, extraordinario, inverosímil, lujoso o insólito: «Parece de cine». La obra de Cecil B. De Mille «parece de cine».

FILMOGRAFÍA: 1913: *The Squaw Man* (codirigida con Oscar Apfel). 1914: *The Virginian; The Call of the North; What's His Name; The Man from Home; Rose of the Rancho*. 1915: *The Girl of The Golden West; The Warrens of Virginia; The Unafraid; The Captive; Wild Goose Chase; The Arab; The Chimmie Faden; Kindling; Maria Rosa* (*María Rosa*); *Carmen* (*Carmen*); *Temptation* (*Tentación*); *Chimmie Faden out West; The Cheat* (*La marca de fuego*). 1916: *The Golden Chance; The Trail of the Lonesome Pine; The Heart of Nora Flynn; The Dream Girl* (*La niña de los sueños*). 1917: *Joan the Woman* (*Juana de Arco*); *A Romance of the Redwoods; The Little American* (*La pequeña heroína*); *The Woman God Forgot* (*La olvidada de los dioses*); *The Devil Stone* (*La piedra del diablo*). 1918: *The Wispering Chorus; Old Wives for New; We Can't Have Everything; Till I Come Back to You; The Squaw Man* (*El prófugo*). 1919: *Don't Change Your Husband; For Better For Worse* (*Abnegación*); *Male and Female* (*Macho y hembra o El admirable Crichton*). 1920: *Why Change Your Wife?* (*¿Por qué cambiar de esposa?*); *Something to Think About*. 1921: *Forbiden Fruit* (*La fruta prohibida*); *The Affairs of Anatol* (*El señorito Primavera*). 1922: *Fools Paradise* (*El paraíso de un iluso*); *Saturday Night; Manslaughter* (*El homicida*). 1923: *Adam's Rib* (*La costilla de Adán*); *The Ten Commandments* (*Los diez mandamientos*). 1924: *Triumph* (*Triunfo*); *Feet of Clay* (*Pies de arcilla*). 1925: *The Golden Bed* (*La cama de oro*); *The Road to Yesterday* (*La huella del pasado*).

1926: *The Volga Boatman* (*Los bateleros del Volga*). 1927: *The King of Kings* (*Rey de reyes*). 1928: *The Godless Girl* (*La incrédula*). 1929: *Dynamite* (*Dinamita*). 1930: *Madam Satan* (*Madame Satán*). 1931: *The Squaw Man* (*El prófugo*). 1932: *The Sign of the Cross* (*El signo de la Cruz*). 1933: *This Day and Age*. 1934: *Four Frightened People; Cleopatra* (*Cleopatra*). 1935: *The Crusades* (*Las cruzadas*). 1937: *The Plainsman* (*Buffalo Bill*). 1938: *The Buccaneer* (*Corsarios de Florida*). 1939: *Union Pacific* (*Unión Pacífico*). 1940: *North West Mounted Police* (*Policía Montada del Canadá*). 1942: *Reap the Wild Wind* (*Piratas del Mar Caribe*). 1944: *The Story of D. Wassell* (*Por el valle de las sombras*). 1947: *Unconquered* (*Los inconquistables*). 1949: *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*). 1952: *The Greatest Show on Earth* (*El mayor espectáculo del mundo*). 1956: *The Ten Commandments* (*Los diez mandamientos*).

Kenji Mizoguchi

Nació el 16 de mayo de 1898 en Tokio, Japón. Murió el 24 de agosto de 1956 en Kioto. De familia modesta, su primera vocación es la pintura y estudia en el Instituto de Arte Oriental de Tokio, donde obtiene su diploma. Al morir su madre debe abandonar sus estudios y ponerse a trabajar como dibujante de un diario de Kobe, el puerto de Osaka. En esta época tiene una experiencia decisiva. Aquélla es la región más tradicional del Japón, donde se conserva celosamente la civilización antigua, y también es una zona de miseria, junto a otras donde la civilización occidental se ha establecido con un mayor nivel social. Todo el conflicto fundamental del Japón moderno está vivo ante sus ojos. Mizoguchi estuvo siempre adscrito a los movimientos occidentalistas, liberales y políticamente de izquierdas en su país, pero no puede sustraerse —como ningún japonés— a esta antonomía de las dos civilizaciones que pretenden continuamente injertarse. Y Mizoguchi será el realizador más japonés, en la medida en que esta dimensión puede apreciarse desde nuestro punto de vista. Le atrae el cine; por un amigo relacionado con los estudios, entra en ellos como «oyama», actores masculinos encargados de los papeles femeninos, porque aún entonces —al modo de la tradición teatral japonesa— no se utilizaban mujeres. Este hecho señala claramente esa división entre lo tradicional y lo moderno, el esfuerzo por insertar el nuevo arte contemporáneo en el milenario arte escénico oriental. Es el momento en que comienza a darse papeles a las mujeres, los «oyama» hacen una huelga de protesta y los actores de papeles femeninos tienen ocasión de pasar a ayudantes de dirección. En 1922 Mizoguchi dirige su primera película, interpretada solamente por hombres. Su obra será muy extensa, él mismo no sabía bien cuántas películas había hecho, ni si alguna de las que recuerda las había realizado él. Se han dado cifras fantásticas, como doscientos films, pero la más veraz es de unos 85, entre ellos alguno dirigido por varios realizadores, según la lista comentada de sus films, hecha por el propio Mizoguchi.

Toda la evolución del cine japonés y toda la vida social y política del país han pasado por la larga obra de Mizoguchi. Su primera película, *El día en que vuelve el amor,* fue censurada en muchos puntos, sobre todo en la revuelta de los campesinos contra los ricos, y el director citado y amonestado por la policía. Tiene toda una primera larga etapa en que su obra es de orientación occidental, siguiendo las huellas del cine norteamericano y alemán, adaptando con mucha frecuencia obras policíacas norteamericanas y francesas, teatro, de O'Neill o Galworthy, hasta una adaptación de «Bola de sebo», de Maupassant, ya en 1935; con ello alterna historias de la era Meiji, por la que tiene gran predilección, repertorio del teatro kabuki y narraciones de la literatura clásica de Japón. Unas veces se ve amenazado por la presión policíaca y

otras constreñido a hacer películas oficiales, como *La canción de la tierra natal* (1925), en que se censura la renovación de la vida campesina por los que vuelven a su aldea, después de haber estado en la ciudad, o por encargo del ejército, como *Gratitud al emperador* (1927). La dictadura militar y las ambiciones imperialistas japonesas pronto iniciarán la guerra de Manchuria, y el ambiente es difícil para un hombre como Mizoguchi. Tampoco es muy propicio el clima artístico en aquellas productoras que eran verdaderas fábricas de producir el nuevo entretenimiento, más que arte; se hacían en muy pocas semanas, aunque a veces el guión fuera concienzudamente trabajado por el realizador y sus guionistas. Además, según dice el mismo Mizoguchi, no es hasta cerca de 1927 cuando comienza a tener un estilo propio y a encontrar una temática genuina. En esta variedad de obras predominan los dramas, que generalmente terminan en suicidio, lo que en el Japón clásico estaba aceptado.

El tema fundamental de su obra es la mujer, la psicología, la existencia y el drama femenino. No exactamente el de la emancipación social de la mujer, al modo de lo propugnado por las sufragistas de Lady Pankhurt, que inicia la batalla en la Inglaterra de fines del siglo pasado. Mizoguchi ve que en el Japón, como en todo país donde la raíz primitiva sigue floreciendo en la vida presente, la condición de la mujer es el índice más cierto de una situación social, que precisa evolucionar. «El interés de Mizoguchi por la psicología femenina, el predominio que en sus películas tienen los personajes de mujer sobre los de hombre, no puede atribuirse únicamente a un tipo de sensibilidad, sino a la conciencia de cómo el problema de la mujer puede ser el índice típico de una determinada sociedad y cómo el examen crítico de este problema viene a resultar, en última instancia, un examen crítico de la sociedad y de su ambiente» (Nicolò Micciche). En sus primeros años de trabajo y vagabundaje había vivido, con un amigo, en el barrio de las diversiones de Tokio, y uno de sus temas predilectos será el de la prostitución; por otra parte, asunto muy tratado en la literatura japonesa, sobre todo en la gran época del siglo XVII. La guerra contra Manchuria, luego contra China y por último la intervención japonesa en la Segunda Guerra Mundial van haciendo más difícil la situación de los cineastas japonesas, bajo la presión estatal. La prevención oficial contra los films realistas y de ambiente moderno —que no fuesen de neto apoyo a la causa nacional— eran vistos con clara hostilidad. La civilización occidental y sus técnicas eran el instrumento adecuado para imponerse como gran potencia mundial, pero repudiables en cuanto se tratase de atacar el espíritu más tradicional del país; el alma samurai llega hasta el desastre de Hiroshima. Mizoguchi se vuelve hacia el antiguo Japón, con un amor evidente, pero también para mostrar todo el atraso y la barbarie incompatible con nuestra época. El drama de la sumisión de la mujer le sirve como temática de expresión, para situarse contra la crueldad, el fanatismo, la desigualdad, la separación de clases, la injusticia… petrificados en dogmas, que los consagran. Pero no es un polemista, un hombre de tesis, sino un gran narrador que cuenta y cuenta. No hay así en su obra esa separación entre los dos

mundos, arcaico y moderno, que se ve más clara en la de Kurosawa, por ejemplo. Sus films de tema actual y los de asunto tradicional tienen los mismos cimientos esenciales: sobre lo de ayer se construye lo de hoy. Es decir, sobre el fundamental espíritu japonés. Esta es, sin duda, la raíz de su enorme fascinación.

Cuentos de la luna pálida (1953) es un film maravilloso, quizás una de las claves de su obra. Basado en dos relatos de Akinari Ueda, famoso cuentista japonés del siglo XVIII, se desarrolla durante las guerras civiles del siglo XVI, pero esencialmente pudo serlo en cualquier otra época. Porque lo que juega en esta compleja historia no es exactamente lo sobrenatural, sino la irrealidad del tiempo y la irrealidad de la existencia. Que se resume en aquel apólogo oriental donde se cuenta cómo un hombre que todas las noches soñaba ser una mariposa, y al despertar ya no sabía si era efectivamente un hombre que soñaba ser mariposa o una mariposa que soñaba ser un hombre; Pascal tomará esta tremenda transmutación de todas las cosas, que al final es la inoperancia del tiempo, la mirada de lo absoluto para la cual todo está en eterno presente, en ese instante fugaz en que nada existe. Mizoguchi es, ante todo, un narrador genial que en sus últimas películas alcanza una sutileza y una compenetración perfectas para todos los elementos que componen el film. Hay una constatación exacta, hasta ser inapreciable, entre cada uno de los factores que forman una escena y en el paso de estas escenas a lo largo del film. Jamás hay un alarde técnico que revele esta continua transición, de un tiempo pausado en una dimensión oriental, que es lo que conduce todo. Y es un fenomenal compositor de imágenes, con una visión de gran pintor, pero con un dinamismo extraordinario, lo mismo en un interior con unos pocos personajes, que en sus grandes exteriores con abigarradas y bullentes multitudes. Compone en superficie, manejando los valores plásticos y las luces, como en un cuadro. Unas tonalidades cálidas y oscuras a un lado de la pantalla, otras frías y claras al lado contrario, y entre ellas los personajes con su movimiento y su luz. Y compone hacia el fondo, utilizando perfectamente la arquitectura típica de la casa japonesa, llena de puertas corredizas, biombos, cortinas… La mayoría de sus escenas se escalonan en tres o cuatro perspectivas, la última de las cuales es casi irreal, como en ese final de *La emperatriz Yang Kwei-Fei* (1955), eminentemente imaginario, pero que existe lo mismo en las perspectivas de interiores o callejuelas de *La calle de la vergüenza*. Manejando el color, en la primera, y también en *Historia del clan de los Taira* (1956), logra calidades pictóricas dignas de la mejor pintura japonesa, aquella que abrió en Europa el camino a los impresionistas, maestros del color. Mizoguchi es, en primer lugar, el realizador de las grandes imágenes, de una calidad fascinante, con argumentos casi siempre complejos, por donde las imágenes desfilan, aéreas como bellos fantasmas. En ésta su alta calidad de narrador tiene una parte fundamental, claro es, su guionista inseparable, Yoshikata Yoda. Sus películas han obtenido premios en diversos Festivales. Cuando se disponía a emprender el viaje a Venecia para asistir a la presentación en aquel Festival de *La calle de la vergüenza*, murió tras varios años de lenta enfermedad. En Mizoguchi habrá que estudiar siempre

la perfecta correlación entre la imagen y el relato como su gran lección de cine.

FILMOGRAFÍA: 1922: *Ai ni yomigaeru hi (El día en que vuelve el amor)*. 1923: *Furusato (La tierra natal); Seishun no yumeji (Sueños de juventud); Joen no chimata (La ciudad del fuego); Haizan no uta wa kanashi (La triste canción de los vencidos); Kiri no minato (El puerto de las nieblas); Haikyo no naka (En las ruinas); Yoru (La noche); Chi to rei (La sangre y el alma)*. 1924: *Toge no uta (La canción del desfiladero); Kanashiki Hakuchi (El pobre imbécil); Akatsuki no shi (La muerte al amanecer); Gendai no jô (La reina de los tiempos modernos); Josei wa tsuyosbi (Las mujeres son fuertes); Jinkyo (El mundo de aquí abajo); Shichimencho no yukue (En busca de una pavita); Samidare zoshi (Lluvia de mayo y papel de seda); Kanraku no onna (La mujer alegre); Musen fusen (No hay guerra sin dinero)*. 1925: *Kyokubadam no jô (La reina del circo)); Gakuso o idete (Tras los años escolares); Daichi wa homoemu (La sonrisa de nuestra tierra); Shirayuri wa nageku (El llanto del crisantemo blanco); Akai yuhi ni terasarete (Bajo los rayos rojos del sol poniente); Gaijo no suketchi (Escenas de la calle); Ningen (El ser humano); Furusato no uta (La canción de la tierra natal)*. 1926: *Nogi taisho to Kumasan (El general Nogi y el señor Kuma); Doka O (El rey de la perra chica); Kami ningyo haru no sasayaki (Murmullo primavral de una muñeca de papel); Shin onoga tsumi (Mi culpa, nueva versión); Kyoren no onna shisho (El amor apasionado de una profesora de canto); Kaikoku danji (Los hijos del mar); Kane (Del dinero)*. 1927: *Ko on (Gratitud al emperador); Jihi Shincho (Como el cambiante corazón de un pájaro)*. 1928: *Hito no issho (La vida de un hombre); Musume kawaiya (Querida hija)*. 1929: *Nihon-bashi (El puente de Nihon); Asahi wa kagayaku (Brilla el sol al elevarse); Tokyo koshin kyoku (La vida de Tokio); Tokai kokyogaku (Sinfonía de la gran ciudad)*. 1930: *Furusato (La tierra natal); Tojin Okichi (Okichi, la extranjera)*. 1931: *Shikamo karera wa yuku (Y sin embargo, avanzan)*. 1932: *Toki no ujigami (El dios guardián del presente); Mammo kenkoku no reimei (El amanecer de la fundación de Manchuria)*. 1933: *Taki no shiraito (El hilo blanco de la catarata); Gion matsuri (La fiesta de Gion); Jimpuren ou Kamikazeren (El grupo Jinpu)*. 1934: *Aizo toge (El desfiladero del amor y del odio); Orizuri Osen (Osen, la de las cigüeñas)*. 1935: *Maria no Oyuki (Oyuki, la virgen); Gubi jinso (Las amapolas)*. 1936: *Naniwa hika ou Naniva erejii (Elegía de Naniwa); Gion no kyodai (Las hermanas de Gion)*. 1937: *Aienkyo (El valle del amor y la tristeza)*. 1938: *Roei no uta (La canción del campamento); Aa Furusato (La patria)*. 1939: *Zangiku monogatari (Historia de los crisantemos tardíos)*. 1940: *Naniwa onna (La mujer de Naniwa)*. 1941: *Geido ichidai otoko (La vida de un actor)*. 1942: *Genroku chushingura (La venganza de los cuarenta y siete samurais)*. 1944: *Danjuro sandai (Los tres Danjuro)*. 1945: *Hissho ka (Canto de victoria); Musashi Miyamoto (La Leyenda de Musashi);*

Meito bijomaru (La espada Bijomaru). 1946: *Josei no shori (La victoria de las mujeres); Utamaro o meguru gonin no onna (Cinco mujeres alrededor de Utamaro)*. 1947: *Joyu Sumako no koi (El amor de la actriz Sumako)*. 1948: *Yoru no onna-tachi (Mujeres de la noche)*. 1949: *Waga koi wa moenu (La llama de mi amor)*. 1950: *Yuki fujin ezu (El destino de la señora Yuki)*. 1951: *Oyusama (Señorita Oyu)*. 1952: *Musashino fujin (La dama de Musashino); Saikaku ichidai onna (Vida de una mujer galante según Saikaku/La vida de Oharu, mujer galante)*. 1953: *Ugetsu monogatari (Historias de la luna pálida de agosto/Cuentos de la luna pálida después de la lluvia); Gion bayashi (Los músicos de Gion)*. 1954: *Sansho dayu (El intendente Sansho); Uwasa na onna (La mujer crucificada/Una mujer de la que se habla); Chikamatsu monogatar (Los amantes crucificados)*. 1955: *Yokihi (La emperatriz Yang Kwei-Fei)*. 1956: *Shinheike monogatari (Historia del clan de los Taira/El héroe sacrílego)*. 1957: *Akasen chitai (La calle de la vergüenza).*

Friedrich Wilhelm Murnau

F. W. Plumpe nació el 28 de diciembre de 1889 en Murnau, cerca de Bielefeld (Westfalia), Alemania. Murió el 11 de marzo de 1931 en California, Estados Unidos, en accidente de automóvil. La región eminentemente campesina donde nace dejará en él una imborrable nostalgia por la naturaleza, a la que dedica en su obra imágenes extraordinarias. Por otra parte es un intelectual, atraído por diversas manifestaciones del arte. Cursa estudios en Heidelberg, donde a los veinticuatro años es licenciado en Filosofía. Luego, Historia del Arte, Música, y pasa a la escuela teatral de Max Reinhardt, donde coincide con Conrad Veidt, Alexander Granach, Lothar Mendes y otros famosos nombres del cine alemán. Es actor y director escénico, pero la Primera Guerra Mundial interrumpe su labor y combate como aviador. Durante la contienda muere un amigo en el frente, lo que constituye para él un desastre sentimental. Siempre será un ser en lucha consigo mismo y con el mundo, una psicología fronteriza, al modo de la que analizaría Otto Meininger. Y ello ha de manifestarse en su obra, fluctuante en direcciones múltiples. Al acabar la guerra reanuda sus actividades teatrales en Suiza, dirigiendo obras en Zúrich y en Berna. Allí, la embajada alemana le encarga la realización de algunos films de propaganda y Murnau se interesa decididamente por el cine. De vuelta a Alemania, realiza por encargo del actor Ernst Hofmann *El niño azul* (*Der Knabe im blau*, 1919), su primera película, casi por completo desconocida. Y en el mismo año, siempre para Hofmann, *Satanás,* interpretada por Conrad Veidt, bajo la influencia de *Las tres luces,* de Lang, y sobre todo *Intolerancia,* de Griffith, como este film determinará *Páginas del libro de Satán,* de Dreyer; el influjo del realizador norteamericano es decisivo en aquellos años. En 1920, *El jorobado y la bailarina,* con argumento de Carl Mayer, inspirado en la pantomima de Reinhardt «Sumurun», de gran éxito entonces, y *La cabeza de Jano,* según la novela de Stevenson «El hombre y la bestia», adaptada por Hans Janowitz, uno de los autores de *El gabinete del doctor Caligari.* En 1921 rodó *La marcha en la noche,* un argumento de Carl Mayer remoto precedente de *Amanecer,* y *El castillo de los fantasmas,* también de Mayer, una película de terror bajo el signo de la escuela sueca. Lo que ha de estar más de manifiesto en *La tierra en llamas,* al estilo de los dramas realistas de Sjöström y Stiller, que entonces causaban la admiración del mundo.

Estas películas son muy poco conocidas, pero sirven para señalar la situación de Murnau en pleno expresionismo. Aunque en alguna de ellas ponía en juego recursos expresionistas típicos, al modo de *El gabinete del doctor Caligari,* no puede considerarse a Murnau como un expresionista, si este concepto se circunscribe a lo puramente decorativo, descriptivo y de juego escénico. Pero será expresionista en el

sentido fundamental de la denominación: el avatar moderno de un animismo primitivo, la línea fronteriza entre lo real y lo irreal, cuyo paso indefinible es el misterio de todas las cosas. Murnau, hombre limítrofe en todos los órdenes, es el que indudablemente ha llegado más a lo profundo de esta ambigüedad fundamental de lo expresionista, estilo germánico por excelencia. Para los no alemanes, Lang aparece como el realizador germano por antonomasia, porque es más fácil de reducir a unos conceptos concretos y racionales. Pero los alemanes sienten a Murnau como su gran realizador: «El más grande director que han tenido los alemanes», dice Lothe H. Eisner, la más certera tratadista del cine alemán y gran biógrafa de Murnau. Y añade: «Ha creado las imágenes más estremecedoras, más fascinantes de la pantalla alemana».

Nosferatu, el vampiro, en 1922, es su primer film importante, y lleva por subtítulo «Una sinfonía del horror». Exactamente eso es lo que pretende Murnau en esta película, profundamente desigual: crear el ambiente terrorífico. Está basada en «Drácula», novela bastante vulgar e ingenua del escritor irlandés Bram Stoker, que ha merecido la constante predilección del cine en películas generalmente vulgares y fáciles. Henrik Gateen —un buen especialista del género, que ya había intervenido como adaptador o director en las dos primeras versiones de *El estudiante de Praga*— rehace el asunto con gran maestría. Y Murnau crea imágenes extraordinarias para componer esa sinfonía del horror, que alternan con otras convencionales. Pero las mejores acaban por vencer a las peores: la llegada a la mansión de Nosferatu, en las montañas carpáticas, el viaje del vampiro en el buque asolado por la peste, esa ciudad por donde desfila, en una calle real, el estremecedor cortejo de unos hombres, casi irreales, que transportan largos y extraños ataúdes… Es muy difícil juzgar hoy *Nosferatu,* porque ha sido alterado en casi todas partes y resulta imposible identificar la versión originaria. Pero lo que hace Murnau es establecer un juego de exactitud prodigiosa con las imágenes que maneja, para crear un ambiente, un clima del terror y del horror. Y en definitiva lo consigue, más por las imágenes adscritas a la realidad, que por las desfiguradas por la fantasía. Es decir, perfora los límites del expresionismo descriptivo, para adentrarse en los horizontes de un expresionismo fundamental, cuya raíz es el misterio, el horror, el terror… El sueño macabro del viejo profesor en *Fresas salvajes* (1957), de Bergman, proviene de *Nosferatu*. Toda la obra de Murnau será la creación de un clima, cualquiera que sea el tema que toque, lo mismo fantástico que real. Un clima que siempre es un lindero entre lo sobrenatural y lo real o entre el mundo exterior y el orbe psicológico. Y para ello creará una plástica cinematográfica extraordinaria, altamente pictórica, en este mecanismo de una ambigüedad constante, imágenes creadas por ese otro instrumento, impalpable y omnipresente, que es la luz, cuya cumbre es *Fausto*.

Siguiendo el itinerario general del cine germano, Murnau se pasa al film psicológico para dar una de las obras máximas de tal temática, *El último,* en 1924. Y con estos valores psicológicos hará una farsa, plena de sátira, quizá personalmente

vengativa, con el *Tartufo* de Molière; una buena interpretación de Emil Jannigs. Como en la mayoría de sus films, los mejores momentos salvan a los débiles, pero sobre todo es un magnífico alarde de estilo y ritmo musical. Después de *Fausto*, Murnau marcha hacia Hollywood, en julio de 1926, formando parte de «la invasión de los extranjeros», que tan fecunda habrá de ser para el cine norteamericano. Y fuera de su ambiente germano, la obra de Murnau adquiere otras dimensiones. Su primera película para William Fox fue *Amanecer*, una gran obra maestra. Pero el productor estimó que no había dado el resultado comercial que esperaba, y comenzó a imponer sus criterios propios al realizador. Este debió hacer *Los cuatro diablos* (*Four Devils*, 1928), con Janet Gaynor, Nancy Drexel, Charles Morton y Barry Norton, según una novela de Herman Bang, que ya había sido llevada al cine cuatro veces, como en Dinamarca, por Robert Dinesen en 1912, y en Alemania, por A. W. Sandberg en 1920. Es una vulgar historia de circo, en torno a cuatro jóvenes trapecistas, cuya vida y amores son perturbados por una vampiresa. Tenía algunos buenos momentos, pero apenas es una película de Murnau, sino de Fox. La llegada del sonoro sugirió a éste incorporar las palabras a las últimas secuencias, lo que contribuyó al desastre de la película. Murnau, siempre sobre esa duplicidad de su personalidad, trataba de abandonar el ambiente cerrado de los estudios y sus decorados por el aire libre y los grandes paisajes, saltar sobre el mundo psicológico, hasta entonces de su total predilección, hacia los dilatados horizontes abiertos de su mundo exterior. Así, planeó cuidadosamente *El pan nuestro de cada día* (*City Girl*, 1929-1930), desde 1928. Una muchacha, cuya existencia está asfixiada y perdida en la gran ciudad, es llevada al campo por el hijo de un labriego, que se enamora de ella contra la terca oposición del padre. Pero lo que Murnau pretendía era hacer el gran poema de los inmensos campos trigueros norteamericanos de Dakota y Oregón, los elevadores de grano, las máquinas agrícolas, la psicología de los campesinos. Fox puso toda clase de trabas a sus proyectos y, al fin, cortó y mutiló la película, que fue un fracaso. Entonces, Murnau se separó de la empresa y constituyó una productora propia, asociándose con Flaherty, para realizar el gran poema y drama de las islas paradisíacas de los mares del Sur: *Tabú* (1929-1931).

Pocas películas como ésta muestran la honda concepción artística de Murnau. Flaherty quería hacer y hubiera hecho la armonía roussoniana del hombre inserto en la naturaleza y en lucha con ella. Pero Murnau, aunque lanzado plenamente a la atracción de esa naturaleza, no podía sustraerse al sentido expresionista germano, que formaba parte de su íntima naturaleza, en contraposición con la otra. El contenido animista del mundo le hacía encontrar siempre lo que se opone, cerca e influye decisivamente en el espíritu humano, como colaborador o como enemigo. El tabú es seguramente la gran expresión del animismo primario, y Murnau lo introdujo en el argumento original contra el criterio de Flaherty; no como pensaba éste, para dramatizar y sentimentalizar el asunto, sino como una intrínseca e inevitable concepción de la vida. En aquel universo de euforia vital, de limpios cielos y mares

claros, de naturaleza pródiga y de hombres y mujeres bellos, existía un espíritu adverso, capaz de perseguirlos y destruirlos, como en el oscuro mundo del expresionismo. Reri, la hermosa muchacha, y Matahi, el joven pescador polinesio, están enamorados, pero el hechicero Hitu designa a la joven como consagrada a los dioses y, por tanto, tabú para cualquier hombre. Los enamorados huyen a otra isla, donde Matahi se hace diestro pescador de perlas y encuentra una extraordinaria, con cuyo importe piensa embarcarse y huir de allí. Pero el hechicero encuentra a la muchacha y la lleva con él bajo la amenaza de matar a su enamorado. Éste persigue la canoa a nado, hasta la extenuación, y cuando consigue alcanzarla y agarrarse a una cuerda, el mago la corta y lo deja ahogar. Toda una visión trágica y fatalista, del mundo contra el hombre, está aquí, como manifestación del alma germánica, como la duplicidad dramática que luchaba siempre en el espíritu del realizador. Es sin duda —con *Moana,* de Flaherty— la más grande y bella película de los mares del Sur que se ha hecho nunca, cúspide de la maestría y estilo de Murnau. Obtuvo un éxito extraordinario y dio a la Paramount un beneficio inmediato de 50 000 dólares. Pero Murnau no pudo ver su éxito, que era el principio de un nuevo camino. Se mató en un accidente de automóvil cuando se dirigía a presenciar su estreno.

La primera etapa de la obra de Murnau, que se inicia con *Nosferatu,* alcanza su plenitud en *Fausto* y *El último. Amanecer* es la transición hacia ese otro itinerario, más largo y más amplio, que emprendía con su llegada a Estados Unidos: la superación del expresionismo y del cine psicológico, en beneficio de los hechos del mundo exterior, más reales y con hombres más auténticos. Todo lo que había logrado hasta entonces iba a situarse en función de estos nuevos valores, que *Tabú* pone ya en una primera cumbre. La muerte cortó el camino de este grande y complejo poeta de la pantalla, cuya obra quedó así irremediablemente truncada, como el ademán de una estatua mutilada, señalando en el vacío.

EL ÚLTIMO (Der lezte Mann)

FICHA TÉCNICA: Alemania: Ufa, 1924. *Dirección:* F. W. Murnau. *Argumento y guión:* Carl Mayer. *Fotografía:* Karl Freund. *Decorados:* Robert Herlth y Walter Rohrig.

FICHA ARTÍSTICA: Emil Jannings (el portero del hotel Atlantic), Maly Delschaft (su hija), Max Hiller (su yerno), Emile Kurtz (la tía), Hans Unterkircher (el gerente), George John (el sereno), Olaf Storm (joven huésped), Hermann Vallentin (huésped corpulento), Emma Wya (vecina flaca).

Podría decir que ésta es la película químicamente pura del cine germano, donde destila lentamente la última quintaesencia volátil de todos sus valores y conceptos, pero llevados a una transposición última, que los torna eminentemente sutiles. Todos los elementos del cine psicológico alemán y los recursos del *Kammerspielfilm* están reducidos y concentrados en un tema minúsculo: el portero de un hotel de lujo, orgulloso y altivo por el uniforme resplandeciente que lleva, vive en una cercana casa de vecindad, de la baja clase media, donde todos le consideran y están también orgullosos de aquel hombre, digno de tal uniforme. Pero ya demasiado viejo, el gerente del hotel le traslada a cuidar de los lavabos, sustituyendo su uniforme por una bata blanca. Se siente deshonrado, aniquilado, y todos los vecinos, que compartían su orgullo, también; por eso comienzan a vejarle y humillarle, vengativamente. «Es la tragedia alemana por excelencia, sólo comprensible en este país donde el uniforme es rey, es dios. Un espíritu latino concibe difícilmente el alcance de esta tragedia» (Lotte H. Eisner). La película es sólo imágenes, sin un solo título en aquel cine mudo, porque toda la eficacia del expresionismo está llevada aquí a manifestar lo psicológico: la vida de los objetos, sobre todo, o de los hombres tratados como tales, el juego de luces y claroscuro —uno de sus grandes elementos dramáticos—, la construcción plástica de las escenas, con la tensión visual de las diagonales, los espejos, los cristales… Todo es una continua conexión, por medio de un movimiento de cámara incesante y exactísimo, capaz de dar unidad visual, mental y psicológica a estos elementos ópticos, que por sí mismos tienden a la dispersión. Cada momento está realizado por medio de unos datos visuales que lo trazan y llevan hasta el fondo: el portero orgulloso de su paraguas, como del cetro de un rey, que no cede a nadie en el honor de cubrir con él a los clientes, o la pérdida de su querido uniforme, con el aire y el espíritu de degradación militar. Todo el film está construido de este modo, lo que le da una gran lentitud, hecha de deleite por las imágenes y lo que expresan. Pero, de pronto, todo entra en el torbellino expresionista de la borrachera, el ensueño compensatorio del portero degradado, donde en vez de embriagarse el personaje lo que se emborracha es la cámara.

Pero lo que llega especialmente a una última frontera de sutileza son las ideas y acusaciones de Mayer, el amargo rebelde. Todas sus protestas, que se frustraron en la versión definitiva de *El gabinete del doctor Caligari*, están llevadas aquí a un imponderable punto psicológico: el hombre en función de su uniforme, que se considera humano y valioso mientras lo ostenta, y vil cuando lo pierde. El orgullo gratuito y la humildad injustificada juegan su contrapunto significativo, hasta el drama. Al final, este realismo psicológico se torna fantasía y sátira: el portero recibe una herencia inesperada, de un cliente americano al que cuidó en sus últimos momentos; vuelve a su orgullo y los demás a su adulación. Pocas veces, con unos medios tan escuetos y precisos, se ha realizado la disección del espíritu humano y la crítica de unos conceptos nacionales, como en este film, obra maestra del cine.

AMANECER (Sunrise)

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Fox Film, 1927. *Argumento:* según el cuento de Sudermann «Un viaje a Tilsit». *Guión:* Karl Mayer. *Dirección:* F. W. Murnau. *Fotografía:* Charles Rosher y Karl Struss.

FICHA ARTÍSTICA: George O'Brien (el hombre), Janet Gaynor (la esposa), Bodil Rosing (la sirvienta), Margaret Livingston (la mujer de la ciudad), J. Farrel Mac Donald (el fotógrafo), Ralph Sipperly (el barbero), Jane Winton (la manicura), Arthur Housman (el caballero entrometido), Eddie Boland (el caballero obsequioso).

El cine psicológico alemán había tomado sus principios del teatro de cámara (*Kammerspiele*), donde el acto podía expresarse con un breve gesto, dirigido a un público muy reducido, capaz de percibirlo desde la última fila. Los primeros planos y el movimiento de la cámara permitían realizar en la pantalla para grandes públicos lo que apenas era posible en el teatro: la magnificación del gesto, el destello de una mirada, la expresión de un objeto por minúsculo que fuese… Con todo ello se comienza a analizar el espíritu humano y sus más leves reacciones, por medio de detalles acumulados y destacados en su valor expresivo. Lupu-Pick, Murnau, Pabst, Czinner… llevan al cine estos procesos psicológicos, casi siempre de la vida y de los hombres corrientes. Así, los argumentos de las películas se reducen a temas minúsculos y, sobre todo, muy sencillos: el hombre que se va de su casa, aburrido de la vida cotidiana, para vagar por las calles; el portero del hotel, orgulloso de su uniforme, que, ya viejo, es destinado a cuidar los lavabos, lo que considera una degradación.

Entonces, la simplificación de estos asuntos permitió, en pleno cine mudo, la supresión total de los rótulos. Bastaba la imagen para contar y expresar lo que sucedía en la pantalla. En los comienzos del cine, las primeras películas de Lumière se consideraban ininteligibles si tenían más de una o dos escenas y duraban más de tres minutos. Después, conforme la duración se prolongó y la trama se complicaba, surgió el «explicador», aquel pintoresco orador callejero, trasplantado a las salas oscuras, con su literatura popular y disparatada, que se ha perdido para siempre; cuando cesaba de hablar un momento, las gentes reclamaban su apoyo solicitando «explicación». Más tarde, se intercalaron rótulos, a veces tan abundantes como pueden ser hoy los diálogos. Pero la simplificación de la acción en el cine psicológico —en favor del tema— permitió la primera creación de un lenguaje cinematográfico totalmente de imagen. *Amanecer,* ya en la última etapa de la carrera de Murnau —truncada por su muerte accidental—, representa perfectamente la conquista de este lenguaje puro de las imágenes, sin un solo rótulo, sin el menor apoyo de la palabra; lo que ya había hecho anteriormente el argumentista Mayer. Es también el final del cine

mudo, que acaba de llegar a la cúspide de su lenguaje de imágenes, cuando aparecen las primeras películas sonoras. Y el cine vuelve a empezar.

Amanecer —primera película del alemán Murnau en Norteamérica— es también una historia sencilla, basada en el cuento de Sudermann. Un campesino, atraído por una mujer de la ciudad, decide matar a su esposa, fingiendo un accidente durante un paseo por el lago. Pero, en su lucha consigo mismo, bajo la mirada cada vez más alarmada de su esposa, acaba por confesarle sus propósitos, arrepentido. Entonces la barca naufraga, tal como había proyectado el hombre, y es él quien perece. Aunque en el film se rescate el final feliz, con la salvación de ambos y sus promesas de nueva vida. Este asunto completamente introspectivo, psicológico y desarrollado literariamente en diálogos, se torna sólo imagen en manos de Murnau. Aunque el argumento está hecho por el guionista alemán Karl Mayer, uno de los grandes creadores del cine desde este sector. Murnau muestra aquí su total dominio de las imágenes, su facultad de crear por medio de los detalles, de los gestos, de las alusiones… un clima donde todo se expresa por sí mismo, con la más leve insinuación. También, según la escuela alemana, emplea los decorados incluso para exteriores, pero los domina de tal modo que es difícil distinguir cuándo se trata de un paisaje verdadero o artificial. La unidad de las imágenes es completa.

Con este lenguaje cinematográfico puro y con el análisis de esas psicologías sencillas, Murnau logra la máxima altura dramática, bajo ese clima tenso y oscuro de asesinato que domina la película. Murnau, procedente del género alemán del cine de terror —*Nosferatu, el vampiro*—, hace llegar hasta el espectador un hálito de muerte que está tras todas las cosas, todos los momentos, todos los ademanes, por habituales que sean; creado por el propósito del crimen que el protagonista lleva dentro. Por el contrario, la segunda parte, en la ciudad, tras la reconciliación y el perdón, es una maravilla de alegría pura y sencilla, plena de candor. Valores igualmente brotados del alma de los personajes. Cine psicológico. Janet Gaynor es una excelente actriz que viene a continuar la tradición de tiernas heroínas, sentimentales y románticas, inventadas por el genio de Griffith, desde Mary Pickford a las hermanas Gish. Pero George O'Brien, el actor atleta, de gran renombre en su época, y Margaret Livingston, la mala mujer de la ciudad, son actores de segundo orden. Sin embargo, Murnau supera el valor del gesto humano por la expresión de todas las cosas bajo la mirada de la cámara y un montaje a base de imágenes significativas. De estas escenas, unas son magníficas y otras un tanto esquemáticas, como suele suceder en la obra de Murnau. Pero en definitiva se logra el valor supremo de la gran poesía.

Esta atmósfera de tensión dramática por obra de lo que sucede dentro del espíritu humano, ese vago terror que va cobrando lentamente corporeidad en todas las cosas, esas almas devoradas por sí mismas, y luego su eclosión de felicidad; todos esos valores fundamentales de la película tienen validez hoy, llegan hasta hoy. Vuelven a encontrarse, lógicamente evolucionados, en las modernas escuelas, donde la complejidad psicológica marca el camino a la acción y al ambiente.

FILMOGRAFÍA: 1919: *Der Knabe in Blau*. 1920: *Satanas; Sehsucht (Bajazzo); Der Bucklige und die Tänzerin; Der Januskopf; Abend… Nacht… Morgen; Der Gang in die Nacht*. 1921: *Schloss Vogelöd*. 1922: *Marizza, gennant die Schmugglerman donna; Nosferatu, Eine Simphonie des Grauens (Nosferatu, el vampiro); Der Brennende Acker (La tierra en llamas); Phantom (El nuevo Fantomas)*. 1923: *Die Austreibung*. 1924: *Die Finanzen des Grossherzogs; Der Letze Mann (El último)*. 1926: *Tartüff (Tartufo); Faust (Fausto)*. 1927: *Sunrise (Amanecer)*. 1928: *Four Devils (Los cuatro diablos)*. 1930: *City Girl (El pan nuestro de cada día)*. 1931: *Tabu (Tabú)*. Codirigida con Robert J. Flaherty.

Georg Wilhelm Pabst

Nació el 27 de agosto de 1895 en Roudnice nad Labem (Bohemia), entonces Austria. Murió el 30 de mayo de 1967 en Viena. Realizó sus estudios en Viena, pero su vocación era el teatro; trabajó como actor, a partir de 1905, en Zúrich, Salzburgo, Berlín, y estuvo en Nueva York en 1912-1913, en la compañía alemana que dirigía Gustave Amberg… Fue combatiente en la Primera Guerra Mundial, estuvo prisionero en Francia y al término de la contienda comenzó a actuar como director teatral —en la Neue Wiener Bühne, de Viena—, poniendo en escena obras de los nuevos valores alemanes. Pero estaba lleno de dudas sobre su capacidad como comediante y la dirección escénica resultaba demasiado limitada para sus ambiciones artísticas. Por ello, se va a Alemania y se pasa al cine, primero como actor, en algunas películas de Carl Froelich, luego como colaborador en varios argumentos y, por último, como ayudante de dirección en 1922. En 1923 dirige su primer film, *El tesoro,* película de ambiente medieval, en torno a un tesoro oculto por un fundidor de campanas. Pero su primera película verdaderamente importante es *La calle sin alegría,* donde se pinta con cruel realismo la desintegración de la sociedad vienesa en la etapa de la posguerra y la inflación. Asta Nielsen, la gran actriz trágica nórdica, hacía el papel de una entretenida, señalando el dramático camino fácil para una mujer en aquella sociedad corrompida por la búsqueda del dinero y el placer. Greta Garbo interpretaba la muchacha que se resiste a entregarse a aquel ambiente, pero que lucha para sacar de la miseria a su padre, un viejo doctor sin trabajo. Al fin, será salvada por el amor de un oficial norteamericano de la Cruz Roja. La película es, sobre todo, ambiente, lo que constituirá siempre el punto fuerte de la obra de Pabst. Está muy bien logrado el clima de podredumbre y desesperación de esa callejuela, donde reina como gran señor el brutal carnicero —Werner Krauss—, siempre acompañado de su enorme perro blanco. La película tuvo poco éxito de público, precisamente por su despiadada acusación; fue mutilada en casi todos los países por esta razón, pero situó a Pabst entre los primeros realizadores mundiales.

Después de una película sin importancia, *El espejo de la dicha,* Pabst aborda decididamente el tema psicológico —según la directriz predominante entonces en Alemania— en *El misterio de un alma* (1926), con argumento de Hans Sachs y Karl Abraham, ambos colaboradores de Freud, y bajo la supervisión científica de éste. El punto central de la película son los sueños de un profesor de química (Werner Krauss) que tiene la obsesión de apuñalar a su esposa, y la interpretación freudiana de aquéllos; hay una interesante reconstitución de lo real, a través de la inconexa concatenación del mundo onírico, que bien puede ser un remoto antecedente de las estructuras cinematográficas de algunos films actuales. *El amor de Jeanne Ney,* sobre

una novela de Enrenburg, viene a ser una ampliación temática de *La calle sin alegría,* con menos autenticidad, pero con mucha mayor maestría: los amores de una muchacha francesa y un comunista ruso, a través de ciudades y peripecias, con un hombre demoníaco que los persigue. En estas películas queda trazado el esquema de la obra de Pabst, con sus iniciales características; también con la tendencia a envejecer, que va a corroer gran parte de su labor.

Esta obra puede centrarse en dos trilogías. La trilogía psicoerótica que comprende *Crisis,* en 1928, *La caja de Pandora/Lulú* y *Tres páginas de un diario,* en 1929. En la primera, una mujer, Brigitte Helm, se siente empujada hacia el libertinaje por las oscuras fuerzas de su alma, hasta que acaba por volver al amor del marido. Las dos últimas fueron interpretadas por la actriz norteamericana Louise Brooks, una personalidad singular, muy semejante a los personajes que interpretó aquí, belleza extraña, mentalidad lúcida, que un día comprendió los riesgos del camino que seguía y abandonó el cine y aquel género de vida, para retirarse a su hogar de Kansas. Pabst supo hacer de ella una de sus mejores figuras, a la vez reales y extraordinarias. En *La caja de Pandora,* inspirada en dos dramas de Wedekindes, es la mujer de irrefrenables impulsos eróticos, cuyo poder siembra toda clase de males en torno suyo. La segunda es el diario de una prostituta, encerrada en un correccional bajo la tutela, feroz y turbia, de una directora de espíritu prusiano y un ayudante equívoco y sádico, Fritz Raps, uno de sus actores predilectos de esta época. En todas ellas hay momentos admirablemente conseguidos, por medio del enlace de detalles significativos y períodos de cierta fácil elementalidad. En las tres vienen a confluir las tendencias del cine germano de aquellos años. Un cimiento expresionista, con el análisis visual de los objetos y su significado, de los hombres y sus gestos, en busca del misterio de su espíritu. Sobre ello, un realismo crudo, violento, amargo y pesimista, para encontrar la secreta entrada del mundo psicológico. Y una tendencia de protesta social, casi siempre abocada a un moralismo a veces forzado.

La segunda trilogía mantiene estos postulados básicos, pero predomina decididamente la tendencia social y polémica: *Cuatro de infantería* (1930), *La comedia de la vida/La comedia de los cuatro cuartos* (1931) y *Carbón/La tragedia de la mina* (1931). La primera es una de las mejores y más sinceras películas pacifistas que se han hecho, sobre la novela de Ernst Johannson, en la línea de la novelística y el cine antibélicos tras la Primera Guerra Mundial. En la segunda, se acentúa ese lado fantástico e irreal que siempre está tras el objetivismo de Pabst. Está realizada sobre la obra de Bertold Brecht y Kurt Weill, a su vez inspirada en la obra inglesa del siglo XVIII «The Beggar’s Opera», de John Gay. Es una sátira humorística contra todos los fundamentos de una sociedad, donde se muestra la complicidad entre el hampa y la policía, donde la joven esposa del jefe de los bandidos de Londres funda un banco, «para robar de la manera más sencilla», y el rey de los mendigos organiza una gran manifestación de ellos, que recorre la ciudad e impide el paso del cortejo real. Película barroca, negra, estremecedora, farsesca… una de las mejores de Pabst.

En *Carbón* lanza un manifiesto de pacifismo constructivo, sobre un hecho real. En la frontera francoalemana hay una catástrofe minera del lado francés, y los mineros alemanes acuden y salvan a los obreros galos, que poco antes fueron sus enemigos en la reciente guerra. Contiene las mejores escenas del realizador y del cine mundial. Ya sonoras, todas ellas, tienen un magnífico manejo expresivo del nuevo elemento: los desgarrados lamentos de los heridos en el hospital de *Cuatro de infantería;* los ruidos del salvamento y de las galerías, en *Carbón;* el uso de las canciones, muy al modo de Clair, en *La comedia de la vida*. Indudablemente, esta trilogía social es la cúspide de la obra de Pabst, lo que sostiene su nombre en la historia del cine.

A continuación, esta obra se diversifica y dispersa en una larga serie de películas sin especial significado, aunque algunas muy bellas. La nueva versión de *La Atlántida,* con la estatuaria y mítica belleza de Brigitte Helm, es una excelente versión de la novela de Benoit. Su *Don Quijote* constituye su última película de gran empeño, abordando audazmente el gran tema hispánico. Don Quijote está interpretado por el magnífico bajo ruso Fedor Chaliapin y, por tanto, el hidalgo manchego canta. Todas las reservas que se hicieron al film se han revelado gratuitas ante la evolución del cine musical, y queda íntegro por el gran hálito poético que domina el conjunto de la obra. El ataque a los molinos siempre será un magnífico alarde de realización. Pabst ha dirigido esta película en Francia, donde hace y supervisa otras de escasa importancia; también filma una en Estados Unidos. Es un emigrado de la Alemania nazi, con una ideología manifestada a lo largo de su labor, que se opone terminantemente a la que entonces domina en su país. Pero al estallar la Segunda Guerra Mundial, a Pabst —radicado en Francia, que acaba de entrar en guerra con Alemania— se le plantea el gran caso de conciencia de tantos hombres dispersos por el mundo en aquellos momentos. Tiene que elegir entre un patriotismo a ultranza, a favor de su país, o permanecer fiel a su ideología, aunque ello le oponga a su patria en guerra. Elige el primer camino y retorna a Alemania, quizá corriendo todos los riesgos de una venganza nazi. Esta actitud le fue duramente criticada en el mundo de las naciones democráticas, y aceptada por el régimen al que se oponía.

En Alemania, durante la guerra, dirige unas cuantas películas sin trascendencia, procurando permanecer sin comprometerse. La mejor es sin duda *Paracelso* (1943), sobre aquella fascinante y extraordinaria figura del siglo XVI, el gran médico y ocultista, vagabundo y genial; Pabst trata de hacer una crítica de la ignorancia, la pedantería y el tradicionalismo que atacaron a aquel hombre, fundador de la medicina experimental y de la quimioterapia. Filmada en Praga, es una buena reconstrucción de época, con bellas imágenes, pero no mucho más. Y al acabar la contienda bélica, Pabst trata de volver a su línea, de mostrar la supervivencia de su ideología, circunstancialmente sacrificada a lo que estimaba su deber patriótico: hace, en 1948, *El proceso,* filmada en Austria. Es un hecho histórico, acaecido en la Hungría del 800, en que la comunidad judía fue acusada de haber asesinado a una muchacha durante un rito religioso, con el consiguiente proceso que restablece la verdad de los

hechos; tardío alegato contra la persecución de los judíos, que había presenciado bajo el régimen nazi de su país. En Italia dirige *La conciencia acusa* (1952), película católica sobre diversos casos de conciencia en una casa de los jesuitas, durante la práctica de «ejercicios espirituales» para seglares. Enredo de diversas historias individuales, con un numeroso reparto —Rossana Podestá, Fernando Fernán-Gómez, Daniel Gelin, Frank Villard, Aldo Fabrizi— resulta un film confuso, con frecuencia arbitrario y melodramático. Después trabaja en Francia y Alemania, haciendo principalmente dos films sobre el final del nazismo, con propósito de reconstrucción documental: *20 de julio*, sobre el atentado de los generales contra Hitler, y *El último acto*, alucinante pintura de los últimos días de Hitler, encerrado en el búnker, y la destrucción simultánea de la capital alemana por los ataques enemigos, sobre un argumento de Remarque.

Frente a la personalidad y la obra de Pabst, se puede hablar exactamente del «caso Pabst», puesto que contra unos rasgos genuinos y poderosos aparece una indefinición constante que los contradice. Pabst está calificado como un neoobjetivista, en oposición al expresionismo puramente formal de los primeros años del cine alemán. Pero, en realidad, su obra es un resumen de todo lo que el cine alemán era en sus mejores tiempos y en gran parte, también, del cine mundial. En ello radica lo mejor de sus valores y la raíz de sus debilidades. Hay en su obra una fusión de expresionismo, realismo, cine psicológico, erótico, social y polémico, superando continuamente cada una de sus etapas, sin abandonarla por completo. Su ideología y convicciones aparecen trazadas con fuerza, y a la vez con una cierta ambigüedad que tantas veces las convierten en abstracciones. Y, sobre todo, hay en ellas un oportunismo que pone en sus mejores películas un toque de adulteración. Por ejemplo, en la solidaridad de los mineros a ambos lados de la frontera, pintada con rasgos precisos, veraces y emocionantes, surge de pronto la frase para reivindicar la rectificación de las fronteras alemanas, impuestas por la derrota. Su manera de construir revela esta misma propensión a la síntesis. No es un realizador de efectos plásticos de composición pictórica —como Murnau—, sino que utiliza estrictamente los valores fotográficos, pero forzando esta objetividad para dar a las cosas y a los hombres semejante valor expresivo. Toma un personaje desde los pies, como en el villano de *El amor de Jeanne Ney*, y lo va pintando minuciosamente, al igual que los heterogéneos objetos de la habitación, para definir el clima de sordidez y hampa en que vive. Con planos muy cortos y rápidos construye una larga toma, sin que aquéllos se noten apenas. En esta última película citada, Iris Barry hace notar la construcción de una escena: «Dura más o menos tres minutos, y aunque uno apenas si se da cuenta más que de una sola toma, ésta ha sido formada por unos cuarenta planos; es innecesario decir que el director montó él mismo la película». Pabst revela su procedimiento: «Cada plano se hace sobre algún movimiento. Al final del plano alguien se mueve, y al comienzo del siguiente el movimiento se continúa. El ojo está así tan ocupado en seguir este movimiento, que no advierte los cambios de plano».

Aunque Pabst era una maestro en el movimiento de la cámara, atomiza cada toma en una síntesis perfecta de plano y movimiento de cámara. En cuanto a su realismo, lo niega como objetivo: «Desde mis primeras películas —dice— he elegido temas realistas, para mostrarme resuelto estilista. El realismo es un medio; no es un fin, sino un camino». Y cree que la vida es esencialmente romántica. Esta aleación de valores está constantemente presente en su obra. Cuando los hechos y los datos de la época, el estilo del cine de su tiempo, varían casi por completo, Pabst no logra captar lo nuevo. Sus facultades para observar, analizar, sintetizar, han acabado por dominar su poder de creación. Pero su labor esencial, esas dos trilogías, mantienen en alto su nombre.

FILMOGRAFÍA: 1923: *Der Schatz (El tesoro)*. 1924: *Gräfin Donelli*. 1925: *Die Freudlose Gasse (La calle sin alegría)*. 1926: *Man Spielt Nicht mit der Liebe (El espejo de la dicha); Geheimnisse Einer Seele (El misterio de un alma)*. 1927: *Die Liebe der Jeanne Ney (El amor de Jeanne Ney)*. 1928: *Abwege (Crisis)*. 1929: *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora); Das Tagebuch Einer Verlorenen (Tres páginas de un diario); Die Weisse Hölle von Piz-Palü (Prisioneros de la montaña)*. 1930: *Westfront 1918 (Cuatro de infantería); Skandal um Eva*. 1931: *Die Dreigroschenoper (La comedia de la vida/La ópera de cuatro cuartos); Kameradschaft (Carbón/La tragedia de la mina)*. 1933: *Die Herrin von Atlantis (La Atlántida); Don Quichotte (Don Quijote)*. 1934: *A Modern Hero (Un héroe moderno); Du haut en bas*. 1937: *Mademoiselle Doctor*. 1938: *Le drame de Shanghaï*. 1939: *Jeunes filles en détresse (La ley sagrada)*. 1941: *Komödianten (Comediantes)*. 1942: *Späte Liebe*. 1943: *Paracelsus*. 1944: *Meines Vier Jungen*. 1948: *Der Prozess (El proceso)*. 1949: *Geheimnisvolle Tiefen (Profundidades misteriosas)*. 1952: *La voce del silenzio (La conciencia acusa)*. 1953: *Cose da pazzi*. 1954: *Das Bekenntnis der Ina Kahr*. 1955: *Es Geschah am 20 Juli; Der Letzte Akt (El último acto)*. 1956: *Rosen für Bettina (Bosas para Bettina); Durch die Wälder, Durch die Auen (Los bosques de mis sueños)*.

Pier Paolo Pasolini

Nació el 5 de marzo de 1922 en Bolonia, Italia. Murió en Ostia, Italia, el 1 de noviembre de 1975. Es ante todo un poeta que llega al cine para incorporarse a él, pero primordialmente para incorporar éste a sí mismo. Y a su sombra, cuando no a su claro influjo, se encuentran los nuevos realizadores italianos, que pugnan por encontrar un camino renovado, distinto al grande e inicial marcado por los creadores del neorrealismo y sus continuadores, incluyendo en ambos las grandes figuras del cine de Italia. Son los dos hechos más significativos —lo que es y su predominio orientador— que definen y sitúan la personalidad de Pasolini. Por otra parte, tan discutido como lo fueron sus antecesores en la ruta del gran cine italiano moderno. En lo que incide también su vida agitada, complicada, para instigar la polémica más agresiva, llevada hasta el escándalo, en torno al hombre, al artista y a su obra.

Siguiendo a su familia, lleva una existencia itinerante a través de diversas ciudades; permanece más tiempo en Bolonia, la guerra mundial interrumpe sus estudios de letras en esta ciudad y va a ocultarse en la región campesina de la que su madre es oriunda. Desde 1950 está en Roma, comenzando una brillante carrera literaria que le convierte en una de las figuras señeras de su generación, como poeta, novelista y ensayista: «Ragazzi di vita», «Una vita violenta», «Il sogno de una cosa», «Le ceneri di Gramsci», «La religione del mio tempo», «Poesia in forma di rosa»… Su relación y conocimiento profundo, vital, del bajo proletariado, del submundo de la miseria y sus gentes marginadas, incluso fuera de la ley, marcan su obra, su personalidad y sus ideas, adscritas al marxismo. Entra en el cine como guionista, con *La chica del río* (*La donna del flume*, 1954), de Mario Soldati; colabora con Fellini en la ambientación de *Las noches de Cabiria*, como conocedor de los bajos fondos, pero sobre todo trabaja para Mauro Bolognini y con otros directores que llevan a la pantalla alguna de sus novelas. De esta forma se adentra en el lenguaje cinematográfico desde el literario, cuyas concomitancias y diferencias serán una de sus preocupaciones y punto de partida de su obra de realizador.

Los conceptos de Pasolini sobre esta cuestión, que considera fundamental, son complejos, puramente personales y de marcado intelectualismo. Inventa palabras o denominaciones para poder llegar a ellos. Dice: «Llamo a las imágenes cinematográficas *im-signos*, calcando este término de la fórmula semiológica *len-signos*, mediante la cual se denominan los signos lingüísticos, escritos y orales». Cree que el lenguaje sobre el que se implanta el cine es de tipo irracional, al modo de la manifestación de los sueños, los recuerdos incontrolados, el subconsciente en libertad… cuya fórmula concreta es el surrealismo. Y así, «el cine es fundamentalmente una lengua de poesía»: el cine es poético. Pero a la vez el cine y

sus imágenes concretas de hechos visibles han seguido un camino naturalista y objetivo, esto es «una lengua de la prosa», eminentemente narrativa y dirigida a lo racional. Ésta es la visión del poeta, para quien el lenguaje es el vehículo de lo inexpresable, a través de la sugestión, la elipsis, la metáfora… Esta contradicción, que encuentra «intrigante», va a forjar su estilo y marcar el itinerario de su obra, en su forma, en sus temas, en sus ideas…

El ejemplo que pone es revelador de su proceso creativo: «Todos nosotros hemos visto correr a la famosa locomotora, con sus ruedas y émbolos. Pertenece a nuestra memoria visiva y a nuestros sueños: si la vemos en la realidad "nos dice algo". Su aparición en una llanura desértica nos dice, por ejemplo, cuán conmovedora es la laboriosidad del hombre y cuán enorme la capacidad de la sociedad industrial, y por tanto del capitalista, para anexionarse nuevos territorios de usuarios; y a la vez nos dice, a algunos de nosotros, que el maquinista es un hombre explotado que, no obstante, cumple dignamente su trabajo para una sociedad que es como es, incluso si son sus explotadores los que se identifican con ella, etcétera. Todo esto es capaz de decir el objeto locomotora como posible símbolo cinematográfico en una comunicación directa con nosotros mismos, e indirectamente, en cuanto patrimonio visual común con los demás». Para Pasolini, el «cine poesía» es la comunicación con nosotros mismos, y el «cine prosa» la comunicación con los demás. Como poeta esencial, parte de una imagen —su «im-signo»— para deducir de ella todo lo demás. La búsqueda de estas imágenes de una expresividad total será una batalla y un objetivo.

Comienza en un neorrealismo estricto, erizado de violencia y exasperación, y muy cerca del reportaje, del «cine-verdad». *Accatone* es una película incipiente, confusa, en la que el realizador ha reconocido su falta de madurez, pero también una insobornable sinceridad: el mundo de las gentes míseras, maleantes, a las que da un soterrado tono de leyenda, lo que llama la épica de la pobreza. *Mamma Roma* está en la misma línea, sobre la vida de esta prostituta —Anna Magnani— que intenta una vida digna y mejor para su hijo y, en consecuencia, para ella misma. Pero todo se hunde sobre ambos, sin saber por qué, con la fuerza incontenible del destino antiguo. Dirige el tercer episodio de *Rogopag,* titulado *La ricotta,* con Orson Welles y actores aficionados. Sátira de los films bíblicos espectaculares, la escena de la crucifixión de Cristo se consideró irreverente, blasfema, sufrió demandas judiciales y fue suprimida del film, total o parcialmente. Un tremendo escándalo que le encuadra en una posición. Dirige la primera parte de *La rabbia,* film de montaje, que fue retirado por el distribuidor, y un film encuesta, *Comizi d'amore.* Por eso, *El evangelio según San Mateo* aparece bajo el prejuicio de todos estos antecedentes, y la polémica estalla antes de conocerse. En el Festival de Venecia de 1964, Pasolini entró acompañado de varios sacerdotes y protegido por la policía; se intentan agresiones personales, se reparten hojas injuriosas y algunas críticas del film tienen el mismo tono. Pero el Patriarca de Venecia recibe a Pasolini y a su madre —que interpreta a la Virgen en la

segunda época de su vida—, y la película queda consagrada como lo que realmente es: una de las pocas y máximas obras religiosas de la historia del cine. Pasolini trata el gran tema cristiano con visión neorrealista, saltando sobre la inmensa y larga iconografía de los siglos, volviéndolo a sus orígenes: paisajes desérticos, aldeas pobres, palacios carcomidos por el tiempo, gentes humildes y rudas que siguen al Salvador… Son actores no profesionales —Jesucristo está interpretado por el estudiante español Enrique Irazoqui, doblado por la voz de Enrico María Salerno—, y la grandeza del tema no está nunca buscada, sino nacida de los hechos mismos, vistos con humildad. La danza de Salomé, la última cena, la Pasión de Cristo… son secuencias admirables de la larga película, que constituye un giro definitivo en la trayectoria del realizador.

Porque, en general, lo que Pasolini va a hacer en adelante es partir de una raíz primigenia de todas las cosas, de una antehistoria que divisa con su mirada de poeta, mucho más allá de todo asunto concreto y actual. Como ha dicho muy exacta y lúcidamente Arnau Olivar Daydí, «su cine es un ejemplo de creación antigratuita, que le vincula históricamente a nuestra época: todos sus films —incluso los históricos— se configuran dentro de la problemática del momento contemporáneo. Pasolini es un artista intelectual profundamente arraigado en una cultura humanística actualmente en crisis». Y de aquella raíz originaria, anterior a todo lo que hoy existe, brota todo. Desde un sentido religioso hasta la sexualidad indiscriminada, como en *Teorema*, para llegar a la crítica más dura, profunda y amarga. Siempre sobre un camino poético ya conquistado y cada vez más amplio y pleno de ecos resonantes en la lejanía de donde viene. Pero a la vez, sin abandonar nunca un realismo que es su retorno continuo al presente, su visión actual de lo mítico. El magnífico *sketch* de *Las brujas*, titulado bien significativamente *La Tierra vista desde la Luna*, es un ejemplo definitivo. Como *Pajaritos y pajarracos*, ambos con Totó, en el que sabe ver y mostrar le inmensa poesía cómica de este actor. En *Edipo rey* hace lo que en *El evangelio según San Mateo*, pero con una mayor libertad de interpretación plástica y temática: hacer vivir la leyenda de la tragedia de Sófocles, trasponiéndola a hoy día, incluso con un paralelismo actual. A lo que renuncia acertadamente en *Medea*, porque el mito sirve por sí mismo, sin esa explicación moderna; sigue ese rumbo en *El Decamerón* y *Cuentos de Canterbury.* Son películas de gran empeño, de poderoso aliento, cualquiera que sean sus desigualdades. El cine italiano retorna así —como en *Fellini-Satyricon*, ejemplo señero— a la «reconstrucción histórica», su vieja gloria y aportación de los años diez, aunque con otra dimensión y diferente propósito. Pero sin esa justificación legendaria detrás, busca igualmente la gran parábola, el símbolo y la leyenda eminentemente acusatorias en *Teorema* y *Porcile*, hasta llegar a lo mágico si es preciso. En el fondo de la obra de Pasolini sopla un viento de siglos, al conjuro del poeta.

FILMOGRAFÍA: 1961: *Accattone*. 1962: *Mamma Roma (Mamma Roma)*. 1963: *Rogopac,* un episodio; *La rabbia,* un episodio. 1964: *Comizi d'amore; Il Vangelo secondo Mateo (El Evangelio según San Mateo)*. 1965: *Uccellacci e uccellini (Pajaritos y pajarracos)*. 1966: *Le streghe (Las brujas),* un episodio. 1967: *Edipo rey (Edipo, el hijo de la fortuna); Capriccio all'italiana*, un episodio. 1968: *Amore e rabbia,* un episodio; *Teorema (Teorema)*. 1969: *Porcile (Porcile); Medea (Medea)*. 1971: *Il Decamerone (El Decamerón)*. 1972: *I raconti di Canterbury (Los cuentos de Canterbury)*. 1974: *Il fiore delle mille e una notte (Las mil y una noches)*. 1975: *Salo (Saló o los 120 días de Sodoma).*

🎬 *LA BALADA DE CABLE HOGUE (The Ballad of Cable Hogue)*

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Phil Feldman y Sam Peckinpah, 1969. *Guión y dirección:* Sam Peckinpah. *Fotografía:* Lucien Ballard. *Decorados:* Leroy Coleman.

FICHA ARTÍSTICA: Jason Robards, David Warner, Stella Stevens, Strother Martin, Slim Pickens, L. O. Jones, Peter Whitney, Bill Mimms, Kathleen Freeman, Max Evans, Darwin W. Lamb, R. G. Armstrong, Susan O'Connell, Gene Evans, Felix Nelson.

Sam Peckinpah (1926-1984) es un auténtico hombre del Oeste, que ha dejado de serlo sencillamente porque el Oeste ya no existe. Sus antepasados están radicados en California desde la época heroica, tras el descubrimiento del oro por Sutter, que será el gran motor de la ambición que da lugar a la expansión de los Estados Unidos hasta el Pacífico. Su abuelo había instalado allí una serrería, hacia 1871, en un lugar llamado Madera, y existe una montaña que lleva el nombre de Peckinpah. Todos hicieron de todo, como era de rigor en aquella época de formación de un país, desde criar ganado hasta las funciones de juez, pasando por declararse en quiebra trece veces, como el abuelo Dember. Es una familia pintoresca, donde se mezcla sangre irlandesa, francesa, holandesa e india. Peckinpah está orgulloso de tener ascendientes indios de la tribu de los Payutes, «porque eran grandes guerreros», pero no de otra, porque eran «vulgares comedores de saltamontes». En su casa se hablaba constantemente de las figuras legendarias del Far West, como de aquella mujer bandolero, Calamity Jane, de la que fue amigo uno de sus abuelos, y él mismo había convivido y hablado con los últimos viejos supervivientes del clásico Oeste, el que había dejado de existir.

Por eso, en vez de vivirlo se dedica a contarlo, que es la única posibilidad de hacerlo. Pero lo que se mantiene en sí, como esencial, la sola herencia ya posible de aquel mundo al que realmente pertenece, es el espíritu de la aventura. Estudia Derecho porque ello constituye la tradición y gran ambición nobiliaria de la familia, pero lo que hace, al fin, es enrolarse en los marines, esa fuerza de choque militar donde va a encontrar algo fundamental: el sentido de la violencia como pasión humana. «He conocido allí soldados que viven para matar; lo que me ha fascinado de esta clase de tipos es que llega siempre un momento en que acaban por destruirse los

unos a los otros, antes de aniquilarse a sí mismos. Es el amor a la violencia, un amor profundo que sobrepasa la atracción del dinero, de las mujeres, de toda otra pasión». Emprende la carrera de actor en Los Ángeles y luego deambula por Nuevo México, hasta que decide intentar el cine, sin conseguirlo. Como tantos otros realizadores de esa época, recurre a la televisión, donde acepta toda clase de empleos, hasta que le confían diálogos, argumentos y por fin la realización de algunas películas. Especialmente *The Westerner,* que le da renombre y le permite pasar al cine propiamente dicho con *The Dealy Companion* (1961), película del Oeste que es modificada por la productora y de la que el realizador reniega. Tampoco tiene más éxito *Duelo en la Alta Sierra (Ride the High Country,* 1961), que hace con enorme entusiasmo, pero que un cambio en la jefatura de la productora lleva al ostracismo, considerándola «como la peor película que se había hecho jamás», y negándose a estrenarla. Pero por la fuerza de los contratos se ven obligados a presentarla, con un gran éxito, sobre todo en Europa.

Mayor Dundee (1964) es uno de sus films más ambiciosos, sobre un militar que en las postrimerías de la Guerra de Secesión está obsesionado con la idea de acabar con el jefe apache Sierra Charriba, por encima de todas las circunstancias. Peckinpah buscaba mostrar el tema capital de su obra, ese análisis psicológico y vital del hombre engañado por esa pasión de matar, aquí justificada por una necesidad nacional, como en otro de sus tipos lo está por cualquier otro motivo, en primer lugar por la ambición material y el botín. Pero la película fue también verdaderamente destrozada por la productora y filmada en tan poco tiempo que Charlton Heston, que estaba entusiasmado con el personaje, devolvió su sueldo a la productora para que les concedieran unos días más de rodaje. Todo fue inútil y la película es, así, sumamente desigual, frustrada en sus propósitos centrales. Durante cinco años debe volver a sus trabajos de televisión o a otras labores cinematográficas. Hasta que le dan carta blanca para hacer un nuevo film, y éste es *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch,* 1969), gran película de éxito inmenso. Como sus antepasados en las tierras de California, Peckinpah ha corrido la gran aventura del cine, narrador de aquel Far West y sus gentes a las que ya no podía pertenecer.

El éxito de *Grupo salvaje* y *La balada de Cable Hogue* han acuñado la frase, feliz publicitariamente, de que es el legítimo continuador de John Ford. Pero ello sólo es cierto en un punto, en verdad capital, pero no esencial si se atiende al hondo espíritu de la obra de ambos. Ford y Peckinpah son semejantes en que ambos centran su obra, su estilo y su propósito en lo mismo: ser unos grandes narradores. Pero Ford lo que cuenta es el Oeste clásico, en su pleno apogeo, cuando todavía es el núcleo viviente y formativo de los Estados Unidos. Sus personajes, aunque a veces vencidos, son siempre héroes, arquetipos representativos de algo que debe ser. Se ha dicho que el mérito y la debilidad de la obra de Ford consiste en formar un conglomerado de buenos propósitos. En Peckinpah puede decirse lo contrario. Sus personajes son vencidos de antemano, lo saben, luchan a la desesperada, y los buenos propósitos

están sustituidos por ese conjunto de hechos negativos que acaba por constituir el alegre cinismo, el ataque a todo lo establecido. Por eso, porque no hay un propósito constructivo al uso, ni un sentido de ejemplaridad convencional, las películas de este realizador están plenas de un jovial desenfado brutal, incluso en las más despiadadas escenas de violencia que al director gusta llevar al máximo. Las matanzas de *Grupo salvaje* rayan en lo absurdo, en lo soñado más que en lo visto de manera realista. Aunque sea precisamente este realismo lo que viene a acabar con la figura del héroe tradicional.

Las dos películas comienzan igual, por una alusión violenta al exterminio zoológico. En *Grupo salvaje* es el escorpión devorado por las hormigas, que a su vez son quemadas por unos niños. En *La balada de Cable Hogue* es la iguana partida en dos por un tiro. Los hombres van a hacer lo mismo y a sufrir la misma suerte. Porque pertenecen a un mundo extinguido, donde se obstinan en seguir siendo lo que son, cuando ya apenas es posible: están en la frontera de los tiempos. Ambos films se desarrollan a principios de siglo, cuando ya el Oeste no existe sino en estos aventureros solitarios. Y en esta idea se afinca el tema de los dos, que en este sentido puede ser uno solo. Peckinpah dice que sus películas no son realmente westerns, sino que reflejan otra cosa más allá: «Plantean un cierto número de posiciones a las que América y el mundo en general se enfrentan actualmente. Creo y espero que mis films puedan también ser el reflejo de la mala conciencia de América».

Aparte de esta consideración general, de ir más allá de sí mismo —que viene a ser la de todo gran western actual—, esa época, medio ambiente y personajes son en verdad un motivo para las reflexiones del realizador, ideológicas a veces, aunque no es un intelectual, sino un narrador. Se sirve de todo ello para contar lo que piensa y ve de la condición humana, del absurdo de vivir, y por tanto con una gracia desgarrada, elemental por directa y humana, llegando hasta el desparpajo popular en frases y situaciones. No le importa que los personajes hablen solos, incluso dirigiéndose al público, ni que se expresen muchas veces con altura poética y pensamientos indignos de su tipo real. Se trata de contar algo que el realizador siente profundamente, y él es el que habla, utilizando el tema del Oeste, porque ahí encuentra, personal e históricamente, la raíz de su tierra natal, de la cual ha brotado directamente y a la que sigue perteneciendo. La película es una magnífica narración sin demasiadas preocupaciones por la continuidad, a base de episodios estupendos, plenos de ironía y descaro. La figura de ese clérigo autónomo, fundador de su propia religión, que esparce frases sagradas sin discriminación y persigue a toda mujer que encuentra, es todo un alarde de desenfado, lleno de intención. Y el personaje central es el último buscador de la fortuna del Oeste, que aquí se reduce ya a un pequeño hilo de agua en el desierto, un negocio a diez centavos el vaso, por los que mata tranquilamente al que se niega a pagarlo. Peckinpah ha dicho de su película que «es una nueva versión de “Las moscas”, de Sartre, con un poco de Keystone cops», es decir, de las películas burlescas de Mack Sennett. En efecto, no tiene inconveniente en emplear el ralentí o

el acelerado para escenas realistas.

Porque lo que hace es contar lo que un día fue y ya no tiene razón de ser, como lo narraría uno de sus personajes, pasado el tiempo, visto en el recuerdo, pero a su vez visto y contado por el realizador mismo. Peckinpah continúa este camino hacia los últimos límites de la violencia, en sí y por sí, en *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971). En un ambiente y unas gentes totalmente distintas: un apacible pueblecito inglés y un apocado profesor. Pero todo estalla igual, porque lo que el realizador quiere mostrar es cómo la violencia ha impregnado la sociedad y el mundo presentes. Una gran parte del cine actual está dedicado a este tema estremecedor.

Pero *La balada de Cable Hogue* representa, quizá principalmente, ese intento, ya casi permanente, de revisar todos los valores: aquí la historia de los Estados Unidos, en su estrato fundamental como formación, que es el Oeste y sus héroes. Por ejemplo, el famoso general Custer, exterminador de indios, desde *La última aventura* (*Custer on the West*, 1966), de Robert Siodmak, a *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*, 1969), de Arthur Penn. En marzo de 1972, los sioux de una «reserva» saquearon el museo dedicado a Custer, en Dakota del Sur, como protesta por el asesinato de uno de ellos. El antimito cobra realidad. Para Peckinpah, profeta de la violencia, es ésta la que acaba por destruir sus propios mitos, como a los hombres.

Mary Pickford

Gladys Mary Smith nació el 8 de abril de 1893 en Toronto, Canadá. Murió en Santa Mónica, Estados Unidos, el 29 de mayo de 1979. De familia modesta, su padre era un obrero, que murió cuando la niña tenía cuatro años. Su madre, Charlotte, quedó desamparada, con otros dos hijos, Lottie y Jack, hizo pequeños trabajos manuales y puso una pensión. Uno de sus huéspedes, actor teatral, les aconsejó dedicarse a esta profesión e hizo entrar a las dos niñas en pequeñas compañías, que siempre estaban de gira. Toda la familia Smith se dedicó al teatro y se estableció en Nueva York. Desde los cinco a los quince años, Mary trabajó en numerosas compañías de escasa importancia, hasta llegar a la famosa de David Belasco en 1907, en la que obtuvo su consagración con «Los Warren de Virginia», donde actuaba también Cecil B. de Mille. Belasco le hizo cambiar su nombre por otro más teatral: Mary Pickford. Toda la familia adoptó el seudónimo y este nombre comenzó a tener cierta validez en los elencos teatrales norteamericanos. En la primavera de 1909 se encontraban sin trabajo y Mary Pickford decidió presentarse en los estudios de la Biograph, en la calle 14, para obtener algún trabajo esporádico. En aquella época los actores consideraban una vergüenza profesional actuar en el cine; de la misma manera había entrado David W. Griffith, que entonces era el realizador de aquella empresa. Aunque aquel día no se admitían actores, Griffith se cruzó con ella y la contrató para hacer un minúsculo papel en una película corta, *El teléfono,* y enseguida otra más importante, *Sus primeros bizcochos,* la vulgar historieta de una recién casada que hace sus primeros bizcochos al horno. Pronto llegó a ganar 35 dólares semanales, pero su nombre no figuraba en los repartos porque los actores no querían, para no perjudicar su renombre teatral, y los productores tampoco, para evitar que la popularidad les llevase a mayores exigencias de sueldo. Se la conocía simplemente con el sobrenombre de Little Mary, la pequeña Mary. De esta época destacan *El violinista de Cremona, En el viejo Kentucky, Ramona, El sombrero de Nueva York…* Su madre, Charlotte, era la típica mujer norteamericana, plena de empuje e iniciativas, y su hija había heredado estas cualidades de mujer de empresa. La combinación de la madre y la hija sería una poderosa y eficaz máquina de guerra para la conquista del éxito. Exigieron más sueldo, cincuenta dólares a la semana; como no se los dieron, Mary escribió a Spoor, el patrón de la Essanay, pidiendo esa cantidad, pero aquél sólo ofreció 45, y por aquella insignificante cifra perdió a la mayor estrella americana. Carl Laemmle tenía otra visión. Era el jefe de los independientes, a la cabeza de la Independent Motion Picture, asociación de productores libres que luchaban con la Motion Picture Patents, el trust del cine, formado por las principales compañías tras la «guerra de las patentes» de Edison. Laemmle ya se había visto obligado a huir a

California, perseguido por las acciones judiciales del trust, por haberle «raptado» financieramente alguna de sus estrellas. Ahora (1911), al contratar a la Pickford por 175 dólares semanales tuvieron todos que fugarse a Cuba, en aquella famosa y pintoresca persecución peliculesca. Con ella iba Owen Moore, su galán en el cine y en la vida real, con el que se casa contra la voluntad de su madre. Matrimonio desgraciado, pues Moore estaba dominado por el alcoholismo. Para divorciarse, en 1920, la Pickford debió pagarle una fuerte suma con tal de evitar la publicidad escandalosa, que habría arruinado su prestigio de ingenua «novia de América».

La segunda gran etapa de su carrera fue con Zukor, fundador de la Famous Players, para lanzar las primeras películas de largometraje, a base de actrices famosas. Edwin S. Porter había iniciado el sistema de las estrellas, y Zukor se disponía a darle toda su magnitud, con gran visión de productor. Primero fueron las actrices teatrales de renombre y luego las que destacaban en la pantalla. Pero Mary Pickford seguía avergonzada de sus actividades cinematográficas, soñaba con volver al teatro y costó mucho al productor convencerla de las posibilidades del cine. La madre y la hija dudaron largamente, pidiendo para la primera película que interviniera la asesoría de David Belasco. Accedieron tanto por el sueldo de quinientos dólares semanales como por el razonamiento de Zukor de que le daría un renombre inmenso, a la vez que su trabajo sería efímero, porque el cine tenía escaso porvenir, y le permitiría volver rápidamente a la escena; artimaña en la que el productor no creía. Y así comenzó realmente la carrera de una de las máximas estrellas de la pantalla y seguramente la primera de fama mundial. Muy pronto fue «la novia de América» y luego «la novia del mundo», a la que Zukor pagaba millón y medio de dólares al año.

Su primera película para Zukor se titulaba *Un buen diablillo,* obra que hacía en el teatro con Belasco y que representa perfectamente el tipo que Mary venía a encarnar. Era la muchachita tímida y graciosa, dulce, atrevida, con frecuencia desgraciada y perseguida, pero que siempre acababa por obtener la felicidad y hacer la de los demás; sus bucles rubios eran todo un símbolo. Se la fotografiaba en lo que se había dado en llamar iluminación a lo Rembrandt, inventada por Billy Bitzer en la Biograph, con un contraluz que daba a la figura un halo angelical. Y el asunto de esta película es igualmente representativo. Un niño aristócrata y huérfano es educado por un lord, tío suyo, que ha perdido a su único hijo y odia a todos los niños, descargando en el muchacho sus crueles sentimientos. Allí conoce a una dulce cieguecita, Mary Pickford, que es su única amiga, y ambos ven hadas y cuentos de magia, que encantan su vida. El niño llega a ser lord, se lo disputan las damas de la buena sociedad, olvida a la cieguecita, pero dramáticos acontecimientos le llevan de nuevo a ella y todos son felices, incluso el tío. Mary Pickford representa así una expresión social del público por compensación, en contraste con la dura vida americana, sobre todo en aquellos años del querer y no poder, y donde todo estaba permitido en nombre del éxito. *Tess of the Storm Country, Such a Little Queen, The Eagle's Mate,*

La aurora del mañana, Hilda, flor de Holanda… destacan en la producción de aquella primera década del siglo XX.

Su matrimonio con Douglas Fairbanks fue otra de las encrucijadas de su fabulosa carrera, riesgo que supo convertir en éxito. Ambos estaban casados y un escándalo en torno a «la novia de todos los públicos», la encarnación del sentimentalismo norteamericano y mundial, hubiera sido una catástrofe. Pero la tenacidad y habilidad de la actriz lo convirtió en un nuevo triunfo. Estuvieron casados desde el 28 de marzo de 1920 hasta el 10 de enero de 1935. La pareja fue considerada como la encarnación viva de los ideales americanos, formada por el héroe intrépido y vencedor de todas las aventuras, y la mujer representativa de la pureza y los mejores sentimientos que en la pantalla deseaban ver sus millones de espectadores. Cuando se divorcian y vuelve a casarse con Charles (Buddy) Rogers, su fama ha pasado y se ha convertido en una enérgica y hábil productora. En 1916 organiza su propia empresa, Mary Pickford Co., asociada con la Paramount, heredera de la Famous Players, y con la Artcraft, combinación que le reporta el cincuenta por ciento de las ganancias producidas por sus películas. En 1918 se transforma en productora independiente, distribuyendo por medio de la First National. En 1919 forma con Charles Chaplin, Douglas Fairbanks y David W. Griffith, «los cuatro grandes de Hollywood», la productora United Artists, de la que es vicepresidenta en 1935. Sus cualidades como mujer de negocios son tanto o más que las de actriz; Zukor pensaba que, si se lo hubiera propuesto, hubiese sido la reina de la Corporación del Acero.

Su popularidad, verdaderamente sin precedentes, en el mundo entero alcanza su apogeo entre los años 1915 y 1926. Esta popularidad estaba hecha de unas cualidades de actriz limitadas a la composición de un tipo; estuvo haciendo papeles casi de niña hasta los treinta años. Pero, sobre todo, del mito popular que representaba, ya dicho. Nace de los folletines de Griffith, con sus buenos y sus malos, en constante lucha a base de sensiblería, efectismo y moralidad. Pero supo superar estos elementos primarios sin abandonarlos, darles gracia, ternura y emoción, siempre dentro del género blanco y puro de espectáculos para familias. Lo que le valió la adhesión incondicional del puritanismo americano, en aquella época en que se iniciaba la censura y el asalto y destrucción de cines por los miembros de las sociedades moralizadoras. Esto, que fue una base esencial de su renombre universal, es también hoy la debilidad de su obra: ninguna de sus películas marca una fecha decisiva en la historia del cine, ninguna subsiste realmente. Queda su figura de actriz, la niña de los tirabuzones, que representa en el cine la ingenuidad, todo un valor de una época. Es un mito verdaderamente representativo. Después vendrán las vampiresas, hasta la conquista efectiva del erotismo en la pantalla, en años posteriores.

FILMOGRAFÍA: 1909: *Her First Biscuit*, de David W. Griffith; *The Violin Maker of Cremona*, de David W. Griffith; *The Lonely Villa (El teléfono)*, de David

W. Griffith; *The Son's Return*, de David W. Griffith; *Faded Lilies*, de David W. Griffith; *The Peach-Basket Hat*, de David W. Griffith; *The Way of Man*, de David W. Griffith; *The Necklace*, de David W. Griffith; *The Country Doctor*, de David W. Griffith; *The Cardinal's Conspiracy/Richelieu*, de David W. Griffith; *The Renunciation/Divided Love*, de David W. Griffith; *Sweet and Twenty*, de David W. Griffith; *The Slave*, de David W. Griffith; *A Strange Meeting*, de David W. Griffith; *They Would Slope*, de David W. Griffith; *His Wife's Visitor*, de David W. Griffith; *The Indian Runner's Romance*, de David W. Griffith; *Oh, Uncle!*, de David W. Griffith; *The Seventh Day*, de David W. Griffith; *The Little Darling (La niña)*, de David W. Griffith; *The Sealed Room*, de David W. Griffith; *1776/The Hessian Renegades*, de David W. Griffith; *Getting Even*, de David W. Griffith; *The Brocken Locket*, de David W. Griffith; *In Old Kentucky (En el viejo Kentucky)*, de David W. Griffith; *The Awakening (El despertar)*, de David W. Griffith; *The Little Teacher (La maestrita)*, de David W. Griffith; *His Lost Love*, de David W. Griffith; *In the Watches of the Night*, de David W. Griffith; *What's Your Hurry?*, de David W. Griffith; *The Gibson Goddess*, de David W. Griffith; *The Restoration*, de David W. Griffith; *The Light That Came*, de David W. Griffith; *A Midnight Adventure*, de David W. Griffith; *The Mountaineer's Honor*, de David W. Griffith; *The Trick That Failed*, de David W. Griffith; *The Test*, de David W. Griffith; *To Save Her Soul*, de David W. Griffith. 1910: *All on Account of the Milk*, de David W. Griffith; *The Woman's from Mellon's*, de David W. Griffith; *The Englishman and the Girl*, de David W. Griffith; *The Newlyweds*, de David W. Griffith; *The Thread of Destiny: A Story of the Old Southwest (El hilo del destino)*, de David W. Griffith; *The Twisted Trail: A Story of Fate in the Mountain Wilds*, de David W. Griffith; *The Smoker*, de David W. Griffith; *As It Is in Life*, de David W. Griffith; *A Rich Revenge: A Comedy of the California Oil Fields (Dulce Venganza)*, de David W. Griffith; *A Romance of the Western Hills (Un romance en las colinas del Oeste)*, de David W. Griffith; *The Unchanging Sea (El mar inmutable)*, de David W. Griffith; *Love Among the Roses (Amor entre las rosas)*, de David W. Griffith; *The Two Brothers: In the Days of the Padres (Los dos hermanos)*, de David W. Griffith; *Ramona: A Story of the White Man's Injustice to the Indian (Ramona)*, de David W. Griffith; *In the Season of Buds*, de David W. Griffith; *A Victim of Jealousy*, de David W. Griffith; *A Child's Impulse*, de David W. Griffith; *May and December*, de David W. Griffith; *Muggsy's First Sweetheart*, de David W. Griffith; *Never Again!*, de David W. Griffith; *What the Daisy Said (Lo que dijo la margarita)*, de David W. Griffith; *The Call to Arms (Guerra sin cuartel)*, de David W. Griffith; *An Arcadian Maid*, de David W. Griffith; *When We Were in Our Teens*, de David W. Griffith; *The Sorrow of the Unfaithful*, de David W. Griffith; *Wilful Peggy*, de David W. Griffith; *Muggsy Becomes a Hero*, de David W. Griffith; *A Gold Necklace*, de David W. Griffith; *The Masher*, de David W. Griffith; *A Lucky Toothache*, de David W. Griffith;

Waiter no. 5, de David W. Griffith; *Song of the Wilwood Flute*, de David W. Griffith; *A Plain Song*, de David W. Griffith; *White Roses*, de David W. Griffith; *When a Man Loves*, de David W. Griffith; *The Italian Barber (El barbero italiano)*, de David W. Griffith. 1911: *Their First Misunderstanding*, de Thomas H. Ince; *The Dream*, de Thomas H. Ince; *Maid or Man*, de Thomas H. Ince; *Three Sisters (Tres hermanas)*, de David W. Griffith; *All the Duke's Command*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Mirror*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *While the Cat's Away*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *Her Darkest Hour*, de Thomas H. Ince; *Artful Kate*, de Thomas H. Ince; *A Manly Man*, de Thomas H. Ince; *A Decree of Destiny*, de David W. Griffith; *The Message in the Bottle*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Fisher-Maid*, de Thomas H. Ince; *In Old Madrid*, de Thomas H. Ince; *Sweet Memories*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Stampede*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *Second Sight*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Fair Dentist*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *For Her Brother's Sake*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Master and the Man*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Lighthouse Keeper*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *Back to the Soil*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *In the Sultan's Garden*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *For the Queen's Honor*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *A Gasoline Engagement*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *At a Quarter or Two*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *Science*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Skating Bug*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Call of the Song*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Toss of a Coin*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *Tween Two Loves*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Rose's Story*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Sentinel Asleep*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Better Way*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *His Dress Shirt*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *From the Bottom of the Sea*, de Thomas H. Ince y Joseph Smiley; *The Courting of Mary*, de George L. Tucker; *Love Needs Not the Showers*, de Owen Moore; *Little Red Riding Hood*, de Owen Moore; *The Caddy's Dream*, de Owen Moore. 1912: *Honor thy Father*, de Owen Moore; *The Mender of Nets*, de David W. Griffith; *Iola's Promise (La promesa de la india)*, de David W. Griffith; *Fates's Interception*, de David W. Griffith; *The Female of the Species*, de David W. Griffith; *Just Like a Woman*, de David W. Griffith; *Won by a Fish*, de David W. Griffith; *The Old Actor*, de David W. Griffith; *A Lodging for the Night*, de David W. Griffith; *A Beast at Bay*, de David W. Griffioth; *Home Folks*, de David W. Griffith; *Lena and the Geese*, de David W. Griffith; *The School Teacher and the Waif*, de David W. Griffith; *An Indian Summer*, de David W. Griffith; *The Narrow Road*, de David W. Griffith; *The Inner Circle*, de David W. Griffith; *With the Enemy's Help*, de David W. Griffith; *A Pueblo Legend*, de David W. Griffith; *Friends (Amigos)*, de David W. Griffith; *So Near, Yet So Far*, de David W. Griffith; *A Feud in the Kentucky Hills*

(Feudo en las colinas de Kentucky), de David W. Griffith; *The One She Loved (El hombre que ella amaba)*, de David W. Griffith; *My Baby*, de David W. Griffith; *The Informer*, de David W. Griffith; *The New York Hat (El sombrero de Nueva York)*, de David W. Griffith. 1913: *The Unwelcome Guest*, de David W. Griffith; *In the Bishop's Carriage*, de Edwin S. Porter; *Caprice*, de J. Searle Dawley. 1914: *Hearts Adrift*, de Edwin S. Porter; *A Good Little Devil (Un buen diablillo)*, de Edwin S. Porter; *Tess of the Storm Country*, de Edwin S. Porter; *The Eagle's Mate*, de James Kirkwood; *Behind the Scenes (Doblones y Pelucas)*, de James Kirkwood; *Such a Little Queen*, de Hugh Ford; *Cinderella (La Cenicienta)*, de James Kirkwood. 1915: *Mistress Nell*, de James Kirkwood; *Fanchon, the Cricket (Fanchon)*, de James Kirkwood; *The Dawn of a Tomorrow (La aurora de la mañana)*, de James Kirkwood; *Little Pal*, de James Kirkwood; *Rags (Trapitos)*, de James Kirkwood; *Esmeralda*, de James Kirkwood; *A Girl of Yesterday*, de Allan Dwan; *Madame Butterfly (Madame Butterfly)*, de Sidney Olcott; *The Foundling (La huerfanita)*, de John B. O'Brien. 1916: *Poor Little Peppina*, de Sidney Olcott; *The Eternal Grind*, de John B. O'Brien; *Hilda from Holland (Hilda, flor de Holanda)*, de John B. O'Brien; *Less Than the Dust (Flor Silvestre)*, de John Emerson; *The Pride of the Clan*, de Maurice Tourneur; *The Poor Little Rich Girl (Una pobre rica)*, de Maurice Tourneur. 1917: *A Romance of the Reedwoods*, de Cecil B. De Mille; *The Little American (La pequeña heroína)*, de Cecil B. De Mille; *Rebecca of Sunnybrook Farm (Rebeca, de la granja Sol)*, de Marshall Neilan; *A Little Princess (Princesita)*, de Marshall Neilan. 1918: *Stella Maris (Stella Maris)*, de Marshall Neilan; *Amarilly of Clothes-Line Alley (Amarilis)*, de Marshall Neilan; *M'liss (La niña milagrosa)*, de Marshall Neilan; *How Could You, Jean?*, de William D. Taylor; *Johanna Enlists (Zapatitos)*, de William D. Taylor. 1919: *Captain Kid, Jr. (Los modernos galeotes)*, de William D. Taylor; *Daddy-Long-Legs (Papá piernas largas)*, de Marshall Neilan; *The Hoodlum (La escuela de la vida)*, de Sidney Franklin; *The Heart O'the Hills (Alma de las cumbres)*, de Sidney Franklin; *Pollyanna (El ruiseñor del pueblo)*, de Paul Powell. 1920: *Suds (Sueño y realidad)*, de John F. Dillon; *The Love Light (Señal de amor)*, de Frances Marlon. 1921: *Through the Back Door (Por la puerta de servicio)*, de Alfred E. Green; *Little Lord Fauntleroy (El pequeño lord Fauntleroy)*, de Alfred E. Green. 1922: *Tess of the Storm Country (Tess en el país de las tempestades)*, de John. S. Robertson. 1923: *Rosita (Rosita, la cantante callejera)*, de Ernst Lubitsch. 1924: *Dorothy Vernon of Haddon Hall (Dorothy Vernon)*, de Marshall Neilan. 1925: *Little Annie Rooney (La pequeña Anita)*, de William Beaudine. 1926: *Sparrows (Gorriones)*, de William Beaudine. 1927: *My Best Girl (La pequeña vendedora)*, de Sam Taylor. 1929: *Coquette (Coqueta)*, de Sam Taylor. **Oscar** (A. P.); *The Taming of the Shrew (La fierecilla domada)*, de Sam Taylor. 1931: *Kiki (Kiki)*, de Sam Taylor. 1933: *Secrets (Secretos)*, de Frank Borzage.

Vsevolod Ilarionovich Pudovkin

Nació el 6 de febrero de 1893 en Penza (Saratov), Rusia. Murió el 1 de julio de 1953 en Riga (Letonia). Hijo de un viajante de comercio de la región del Volga, se traslada a Moscú para estudiar Ingeniería Química, cuya licenciatura obtiene a través de diversas incidencias e interrupciones. Durante la Primera Guerra Mundial combate en la artillería y, en febrero de 1915, es herido y hecho prisionero por los alemanes, internado en un campo de prisioneros en Pomerania y devuelto a Moscú a finales de 1918. Alterna sus trabajos de químico con su vocación por el teatro, considerando el cine como un arte menor, sucedáneo de aquél. Dos hechos le van a llevar por su camino de gran maestro del cine: la visión de *Intolerancia*, de Griffith, como a Eisenstein y a tantos otros cineastas soviéticos, y el encuentro con el joven Kulechov, que le incorpora a su grupo como actor, guionista y ayudante de dirección. Al disolverse éste, Pudovkin continúa sus estudios cinematográficos en la escuela oficial, dirigida entonces por Vladimir Gardin. Con éste y con Kulechov ha trabajado en películas de ambos, como actor, guionista, decorador, ayudante… Pero, sobre todo, ha estudiado profundamente las teorías del montaje, derivadas de Griffith, que allí se llamaban americanas, como en el resto del mundo se llamarían pronto soviéticas. Realiza dos cortometrajes: *La fiebre del ajedrez* (1925), sobre el partido con el campeón mundial Capablanca, en tono humorístico, y *El mecanismo del cerebro* (1925-26), film científico sobre los reflejos condicionados de Pavlov.

Una extraña oportunidad le da la ocasión de dirigir su primer film largo y verdadera obra maestra. Se pensaba realizar la obra de Gorki «La madre», por el veterano Gelia Bujsky, pero interpretada por el gran actor Mosjoukine, transformando el papel y titulándolo *El padre*. Las protestas indignadas, empezando por las de Lunacharski, entonces máximo dirigente de la cultura soviética, hicieron volver sobre la idea original y encargársela al novel Pudovkin. En el film pone todos sus conocimientos, metódicamente acumulados, y su genio creador. Sistematizador convencido, ante todo, resume sus conocimientos teóricos y prácticos en dos libros: «El director cinematográfico y el material cinematográfico» (1926) y «Dirección y argumento», con una primera edición de 7000 ejemplares a cincuenta kopeks. Traducidos al alemán como «Film-Regie und Film-Mamskipt» (1928), y luego al inglés como «On Film Technique» (1929), tienen una enorme influencia en el cine europeo y luego en el mundial.

Se trata de una elaboración y teorización de lo que Griffith había realizado empíricamente en sus grandes films, pero llevado a un superior desarrollo, lo que le sitúa entre los máximos teóricos del cine. En *La madre* ha formado un equipo creador con el guionista Natan A. Zarji, el escenógrafo S. V. Kozlovski y, sobre todo, con el

iluminador A. N. Golovnia, que ha de seguirle a lo largo de su obra, como Tissé lo hará con Eisenstein. La película fue un éxito, pero duramente criticada en Rusia, sobre todo por utilizar grandes actores profesionales del Teatro de las Artes. Porque Pudovkin cree en el actor y, sobre todo, en el significado social de los personajes individuales. Es el momento de la gran eclosión creadora y de la libertad de iniciativas en la Rusia soviética, pululante de mil tendencias contradictorias y entusiastas.

Para conmemorar el aniversario de la revolución de octubre, a Eisenstein se le encarga realizar *Octubre,* a Barnet *Moscú en octubre* y a Pudovkin *El fin de San Petersburgo* (1927). La película debía abarcar dos siglos de la historia de la ciudad y llamarse *San Petersburgo-Petrogrado-Leningrado,* pero el proyecto se demostró irrealizable y Pudovkin lo centró en un tema semejante al de *La madre*. Es el héroe anónimo, representativo, sin noción de la realidad en que vive y al que los acontecimientos transforman en un revolucionario. A pesar de que la película fue cortada posteriormente en algunos puntos capitales, es una de las grandes obras del realizador, quizá la más llena de simbolismos, a los que generalmente era refractario.

«Para descansar —dijo entonces— de esta dura tarea», Pudovkin marcha al Asia Central, donde realiza una de sus máximas obras maestras: *Tempestad en Asia* o *El descendiente de Genghis Khan* (1928). El motivo central sigue siendo el mismo: un pobre mogol es utilizado por los británicos como hombre de paja, príncipe falsificado, que sirve a sus designios, hasta que toma conciencia de su misión, se rebela contra los colonizadores y lleva a su país a la lucha y a la independencia. Las imágenes son de calidad plástica extraordinarias y de precisión expresiva, el manejo de los actores alcanza un máximo grado de sencillez y análisis psicológico, sobre todo en Valeri Inkichinov… Pero, ante todo, la película es un perfecto conjunto que marcha con un premeditado y estudiado ritmo de crecimiento emocional y dramático, hasta la tempestad final, que lo arrasa todo, simbolismo semejante al del deshielo en *La madre*. El montaje de relaciones, base teórica de Pudovkin, es aquí muy amplio, hasta tocar los límites del montaje arbitrario propugnado por Dziga Vertov. La simultaneidad de acciones está llevada a un contrapunto de planos sueltos, pero con íntima relación alusiva, que dan a la película un acento de ancha libertad creadora. La película había de obtener un inmenso éxito en el mundo entero, donde pudo proyectarse, pero en Rusia fue muy atacada por los izquierdistas del arte, que le reprochaban halagar los gustos del público. Ello mortificó profundamente al realizador, le hizo dudar de sí mismo y emprendió una obra que pudiéramos llamar de vanguardia: *Un caso simple* o *La vida es bella* (1929-1932). Se trataba de un experimento con el tiempo, pero el tiempo real del cine, empleando la cámara como «lupa del tiempo». La película —un caso de adulterio— estaba filmada al ralentí, lo que daba al pequeño tema una grandilocuencia exasperante.

Puede decirse que aquí termina, prácticamente, la gran obra de Pudovkin: en adelante, va a ser arrollada por las circunstancias. Ha aparecido el cine sonoro y

Pudovkin es uno de los firmantes del «Manifiesto del Contrapunto Orquestal», que aplicará en gran medida en *El desertor*, un film con grandes escenas, pero de conjunto vacilante; fue previamente cortada, acusada de formalista e izquierdista. Tiene un accidente de automóvil (18 de julio de 1935), donde muere su argumentista Zarji, que obliga a Pudovkin a permanecer inactivo durante una larga convalecencia. Pero, especialmente, las normas estatales de dirigismo cinematográfico se han hecho rígidas, con constantes vaivenes, y una directriz general hacia el propugnado realismo socialista. Lo consagrará el éxito de *Chapaiev el guerrillero* (1934), de los llamados hermanos Vassiliev, que no lo eran. En cine, se traducirá por el descrédito y alejamiento de los llamados «poetas», en favor de los «prosistas», que va a acabar con los grandes maestros y elevará a una serie de mediocridades, en general, salvo Yutkevich y algún otro.

Pudovkin, más flexible que Eisenstein, trata de acomodarse a cada uno de los giros de las directrices oficiales, acepta codirectores, etcétera. Pero su obra se resentirá fundamentalmente con ello. Bajo la amenaza de guerra, se invoca al patriotismo tradicional, con la vuelta de los héroes clásicos. Pudovkin hace *Minio y Pozharski*, dos héroes del siglo XVII, y *Suvorov*, general ruso que reprimió la insurreción polaca de 1784 y luchó contra los ejércitos de la Revolución Francesa en Italia, interpretado por N. P. Cherkasov, que no es el gran Cherkasov. Dos cuadros históricos, grandiosos, muy preparados, pero sin relieve. Luego llega la etapa de las grandes biografías y el criterio oficial de realizar pocas películas, pero que éstas fueran siempre obras maestras. Y Pudovkin hace *El almirante Nakimov*, el equivalente en la marina de Suvorov en el ejército, muerto en la guerra de Crimea. A la exaltación de figuras científicas o técnicas, impuestas en otro período, corresponde *Zukovski*, el llamado «padre de la aviación rusa». Pero en ninguna de ellas volverá a encontrarse el gran creador e innovador del cine que fue Pudovkin.

Léon Moussinac, el gran crítico y primer tratadista del cine soviético, decía en 1928: «Un film de Eisenstein semeja un grito, un film de Pudovkin evoca un canto». La formulación sigue valiendo y responde exactamente a las teorías y prácticas de Pudovkin. Su idea esencial es la del montaje *a priori*, donde todo ha de estar previsto antes de filmar el primer metro. Pero, sobre todo, el conjunto, la armonía, la dimensión y el ritmo totales del film, donde cada escena y cada plano ha de servir a la construcción de ese edificio final. Su método de montaje está basado en la antítesis, la analogía, el paralelismo, el sincronismo y el *leitmotiv*. Esto es, la película debía tender a la sintonía, a la orquestación total de todos los valores que forman la obra cinematográfica, para lograr, más que el detalle brillante o el efecto de impacto, un trazado general que es el que ha de decirlo todo al fin. Gran director de actores, sus teorías sobre la interpretación están plenas de innovaciones, partiendo lógicamente de las grandes escuelas rusas, sobre las que ha venido basándose la labor del comediante moderno, en todo el mundo. Pocas veces se ha llevado con más método, conciencia y talento genial las teorías cinematográficas a la práctica de la realización, sobre todo

en las películas iniciales de su carrera.

LA MADRE (Ma’t)

FICHA TÉCNICA: URSS: Methrabpomfilm, 1926. *Argumento:* Según la novela de Máximo Gorki. *Dirección:* Vsevolod Pudovkin. *Guión:* Natan Zarji. *Fotografía:* Anatoli Golovnia. *Decorados:* Sergei Kozlovski. *Ayudantes de dirección:* Mijail Dollar, V. Strauss.

FICHA ARTÍSTICA: Vera Baranovskaya, Nikolai Batalov, A. Chistiakov, Ivan Koval-Sambroski, V. Pudovkin.

El acorazado Potemkin es la película que viene a cimentar la creación del cine soviético, y de aquí a incidir en el camino del cine mundial. Da al cine de la revolución rusa toda su magnitud épica y una resonancia internacional; éste viene a construirlo en una confluencia y resolución de tendencias, hasta entonces dispersas o antagónicas. Es la primera película, propiamente dicha, de Pudovkin, pues lo que antes ha hecho han sido films experimentales. Se acaba de separar de Kulechov, y pone aquí todas sus propias ideas, sus innovaciones y aportaciones con un fervor de neófito y de adelantado. Quizá como en ninguna otra están terminantemente realizadas las ideas y teorías de Pudovkin sobre la concepción general de un film y, concretamente, sobre el montaje. Frente a la realidad estricta de los hechos, el noticiario gigante del «cine ojo», de Dziga Vertov, Kulechov emplea los actores y el estudio, pero considerando al intérprete como una pieza estricta del montaje, sin apenas facultad creadora propia. Pudovkin da el paso adelante —para muchos de sus contemporáneos hacia atrás— de interesarse fundamentalmente por el actor, poniendo el mundo circundante en función del ser humano, del protagonista, sus problemas, su condición social, las reacciones de su espíritu… Pero sin renunciar en nada a ese universo exterior de cosas, hechos, objetos… que viene a poner al servicio de aquél. Esta síntesis general va a hacer de Pudovkin uno de los creadores más constructivos del mundo; constructivo hasta una exasperante precisión. Será el mantenedor implacable del «guión de hierro», con su «montaje *a priori*», donde todo ha de estar previsto antes de tomar un plano. Y frente al montaje de atracciones o de imágenes en conflicto de Eisenstein, impone el montaje de relación. El asunto es bien conocido, por la novela de Gorki. Un hombre humilde en la Rusia zarista se siente atraído por la aventura revolucionaria que se gesta en el país, por todas partes y por numerosos partidos políticos clandestinos. La madre, por un instinto conservador innato, se opone a estas actividades del hijo e involuntariamente provoca su detención. Va a verle a la cárcel para facilitarle la fuga y allí comprende las razones

del hijo, lo que hoy se llama, con una fórmula al uso, «una toma de conciencia». Planeada la fuga, estalla simultáneamente una rebelión en la cárcel y una manifestación obrera en las calles de la ciudad. Al frente de ella va la madre, convertida ya en una revolucionaria. Al modo de Griffith, al que Pudovkin considera el gran maestro del cine, las diversas acciones marchan paralelas en un final que en Eisenstein hubiera sido torrencial y en Pudovkin avanza con una precisión mecánica. Pero con ello no busca lo épico, como Eisenstein, sino el gran canto patético. La manifestación es disuelta violentamente por el ejército, el hijo fugado encuentra allí a la madre, muere en sus brazos al recibir un disparo de la tropa y la madre alza la bandera de la rebelión, abandonada en la gran desbandada de la multitud ametrallada. Cae también, con su bandera, pero ésta aparecerá en lo alto del Kremlin.

Con estos elementos narrativos, minuciosamente establecidos sobre el papel por el realizador y por Zarji, construye un gran montaje de precisión, abierto por todos lados a lo que en otro hubiera constituido un lenguaje de símbolos, pero en él es de realidades significativas, para dirigirse directamente al espíritu, el pensamiento y los actos de los intérpretes. Ernest Lindgren ha hecho un análisis que da una idea muy exacta del montaje de Pudovkin: «Cuando el hijo está en la cárcel, va a visitarle la madre y disimuladamente le entrega una nota. El guardián de la prisión anuncia que la entrevista debe terminar, y ella sale». «Fuera —nos dicen los titulares— florece la primavera». Siguen varios planos de un río desbordado, de un arroyo que pasa entre las piedras, de patos vadeando los charcos campestres, de una mujer tomando en sus brazos a una criatura, de agua fangosa, de la madre cruzando a través de campos medio inundados y pasando por el borde de un estanque, de vuelta de la cárcel. Cambia la escena, y de nuevo vemos la celda del hijo. Está leyendo furtivamente la nota que le entregó su madre. «El farolero apoyará una escalera en la pared, y a las doce habrá un coche esperando en la esquina», lee. Sigue un plano de sus ojos, muy corto (8 fotogramas); un plano medio del hijo sentado en la celda, sobre el camastro; un primer plano de un chorro de agua espumeante; un primer plano de la mano del hijo que se agarra convulsivamente al borde de la cama; un plano medio de su figura, sobre la que se dibuja la sombra de los barrotes de la ventana; el agua agitada de un riachuelo desbordado (39 fotogramas); otro (14 fotogramas), cuatro primeros planos de un niño riendo (4, 6, 20 y 8 fotogramas); dos planos de agua arremolinada (14 y 13 fotogramas); una criatura riendo (27 fotogramas); agua cenagosa y agitada (32 fotogramas); otro primer plano de los ojos del hijo (11 fotogramas); agua turbia (32 fotogramas); el hijo sentado al borde del camastro (16 fotogramas); un plano corto del hijo, de espaldas, dando un salto (13 fotogramas); un gran plano «en picado» de un vaso de agua sobre una mesa y de una mano que se dispone a cogerlo (9 fotogramas); un primer plano del hijo lanzando el vaso contra el suelo; un segundo plano corto del vaso rodando por el suelo; un segundo plano del vaso que se para; ahora el hijo, con una especie de frenesí, golpea la puerta, hasta que llega el guardián, se asoma por la mirilla y ordena silencio. Más cerca del símbolo está la secuencia del

ataque de los soldados a la multitud, paralela al deshielo del río bajo la fuerza insostenible de la primavera, mientras la madre tiene a su hijo muerto en los brazos o levanta la bandera revolucionaria.

Más que sobre la obra personalísima, como genial, de Eisenstein, el cine soviétivo va a construir su gran época —la del cine mudo— sobre este sistema y esta película: sobre el método racional y la organización implacable de las ideas de Pudovkin. *La madre* ha sido elegida en varias encuestas internacionales como uno de los mejores films del mundo, desde que el cine existe. Aunque el valor de tales clasificaciones no sea demasiado válido, muestra que este film sigue vigente en su mayor parte y, sobre todo, en su contribución esencial. Marc Donskoi —director de la trilogía sobre las «Memorias» de Gorki, de *Arco iris,* etcétera— realiza, en 1956, una nueva versión de *La madre,* en color, que se diluye en retórica, cae por todas partes, sin vigor y sin inspiración, y se llena de símbolos fáciles, como el niño muerto sobre el tejado junto a una paloma blanca de la paz. Toda la diferencia entre el gran cine soviético y el posterior está manifiesta en esta comparación. Será difícil repetir *La madre* después de Pudovkin.

FILMOGRAFÍA: 1926: *Mat (La madre)*. 1927: *Koniets Sankt Peterbourga (El fin de San Petersburgo),* codirigida con Mikhail Doller. 1928: *Potomok Tchinguiskhan*. 1932: *Prostoi sloutchai,* codirigida con Mikhail Doller. 1933: *Dezertir*. 1938: *Pobieda,* codirigida con Mikhail Doller. 1939: *Minine v posarski,* codirigida con Mikhail Dollerl. 1941: *Souvorov,* codirigida con Mikhail Doller; *Pir v Girmounke,* codirigida con Mikhail Doller. 1942: *Oubitzi vikodiat na dorogou,* codirigida con louri Taric. 1943: *Vo imia rodini,* codirigida con Dimitri Vassiliev. 1946: *Admiral nakhimov,* codirigida con Dimitri Vassiliev. 1948: *Tri vstretchi,* codirigida con Youtkevitch y Ptouchko. 1950: *Joukovski* codirigida con Dimitri Vassiliev. 1953: *Vozuratchenie vassilia bortnikova,* codirigida con Silberstein.

Jean Renoir

Nació el 15 de septiembre de 1894 en París, Francia. Murió en Estados Unidos en 1979. Segundo hijo del gran pintor impresionista Auguste Renoir (1841-1919); su hermano mayor, Pierre, fue un excelente actor; el menor, Claude (1901), director de producción, y Claude Renoir (1913), hijo de Pierre, es un famoso iluminador; todos vinculados en diversas ocasiones a la obra del realizador. Nace y pasa su infancia en un mundo maravilloso, aquel Montmartre de fin de siglo centro del arte mundial, donde su padre vivía entonces. El pintor, hijo de un humilde sastre venido de Limoges, ha superado ya las épocas de tremenda miseria y durísimas luchas que rodearon a los impresionistas; es célebre, ha hecho fortuna, y Jean es mimado y educado cuidadosamente. Por allí pasan los grandes pintores y literatos de la época —entre ellos Toulouse-Lautrec—, y a los cinco años el niño ha recorrido todos los *café-concerts* célebres, llevado por un tío suyo, uno de los cuatro hermanos del pintor. Por otra parte, pasa días en el campo con su padre y las vacaciones en Borgoña, de donde procedía la familia campesina de su madre; después de 1889 vive en Gagnes, cerca de Niza, donde su padre —enfermo de reumatismo— acabará por radicarse. Estas dos líneas, tan opuestas, han de estar presentes en su obra: el amor por la naturaleza y por las diversiones y facetas populares de lo francés, concretamente de lo parisiense. Pero, sobre todo, el criterio, el ambiente y el espíritu emanados de la personalidad y la obra del pintor, explican —para mí— la trayectoria y obra del realizador cinematográfico como algo decisivo. El pintor Renoir y los impresionistas en particular —cualquiera que fuese su clase social y su genialidad— se consideraban unos grandes artesanos, amantes de su trabajo y su arte, ante todo; el éxito, el dinero y el gusto del público eran sólo obligadas necesidades para poder ejercer su arte. Pintaban lo que les gustaba, emotivamente, sin ideas preconcebidas y con escasas teorías y compromisos. Este gusto por las cosas, este capricho y esta gran libertad, esta enorme sensualidad fundamental, este incontenible amor a la vida hecha una obra será el giroscopio que conduce la obra de Jean Renoir, tan compleja, ondulante y, a la vez, con una firme trayectoria. Siempre con esa doble faz, en pugna, entre lo intelectual y lo sensual, que fue el drama estético de su padre, hasta hacerle dudar de su obra entera, que, sin embargo, siguió hasta sus últimas fuerzas, haciéndose atar los pinceles a sus manos paralíticas para poder pintar en sus postreras horas. Creo que la obra de Jean Renoir es fiel a este originario espíritu familiar, decisivo, como una explicación. Además de su estilo plástico impresionista, lo más ostensible y con frecuencia señalado.

En el colegio de lujo —«una especie de cárcel dorada», dirá— ve la primera película que recuerda, seguramente de Méliès o alguna imitación. En la guerra de

1914 son heridos gravemente los dos hermanos mayores. Jean en una pierna, de la que será «reformado» en 1915; luego como teniente aviador. En las etapas de permiso ve los films norteamericanos de episodios, como *Los misterios de Nueva York* —que tanto impresionaron a los surrealistas—, pero, sobre todo, Blaise Cendrars le habla y le lleva a ver las primeras películas de Charlot: la gran revelación, que pondrá en su obra esa soterrada ternura hacia todo lo humano, con un signo de humor. Acabada la guerra, se siente un desarraigado, sin una vocación definida. En 1919 se casa con la bella Catherine Hessling, modelo de su padre. Divorciados, Renoir se casa en 1940 con Dido Frère, *script-girl* de *La regla del juego,* con la que parte para Estados Unidos. En cuanto a Marguerite Renoir, es la famosa montadora Marguerite Mathieu, que adopta aquel nombre. Muere el pintor y, siguiendo sus consejos, instala en Marlotte un taller de cerámica, labor a la que su padre se había dedicado en sus comienzos. Siempre el círculo del espíritu familiar. Pero, en 1923, ve *El brasero ardiente,* dirigida e interpretada por Ivan Mosjoukine, la gran figura de los rusos emigrados en París, que le abre las insospechadas perspectivas de un mundo nuevo. La pesadilla de la mujer le revela las posibilidades del cine para llegar a un mundo fronterizo entre lo fantástico y lo real. Su mujer escribe un argumento, que dirige e interpreta Alber Dieudonné, con la misma Catherine Hessling: *Catherine* o *Une vie sans joie* (1924). Enseguida, *La hija del agua,* dirigida ya por Renoir, interpretada por su mujer y filmada en la finca de Cézanne, en Marlotte. Film fantástico, en el que le atraen los trucos, el oficio que ello significa: el monstruo de la pesadilla que persigue a la mujer, un camaleón con unas alas pegadas. Película, al parecer, perdida de la que sólo existe una copia en la Filmoteca de Moscú. Un camino hacia lo imaginario, que Renoir no abandonará nunca por completo, yacente bajo las exigencias de su realismo. El hijo del gran pintor se convierte en gran realizador del nuevo arte de la época, en un lógico avatar.

Y el rayo de la conversión, que le revela el camino definitivo: *Esposas frívolas,* de Stroheim. «Me asombró —dice—. Debí verlo por lo menos diez veces. Quemando todo lo que había adorado, comprendí hasta qué punto estaba equivocado. Entreví la posibilidad de llegar al público por la realización de asuntos auténticos, en la tradición del realismo francés. Miré alrededor y descubrí, maravillado, numerosos elementos completamente nuestros, factibles de ser llevados a la pantalla. Comencé a comprobar que el gesto de una lavandera, de una mujer que se peina ante un espejo, de un vendedor ambulante con su carricoche, tenían un valor plástico incomparable. Hice una especie de estudio del gesto francés, a través de los cuadros de mi padre y de los pintores de su generación. Después, seguro de mi adquisición, hice mi primer film, del que vale la pena hablar». Este film es *Nana* (1926), según Zola; esto es, el naturalismo literario y el impresionismo pictórico. Una cuidadosa y bella reconstrucción de época, que lo absorbe todo, pero especialmente un film prematuro, que le lleva al fracaso. Renoir lo ha producido —costó un millón de francos—, queda arruinado y, desde entonces, se encuentra a merced de la producción comercial,

obligándole a películas sin importancia, llevándole a periodos de paro forzoso. Sin embargo, logra mantener una trayectoria, con su gran meta triunfal. Films fantásticos o burlescos: *Charleston* (1927) o *Tire-au-flanc* (1928), o *On purge bébé* (1931), realizado en cuatro días, como «examen» de los productores ante el cine sonoro. Películas mágicas, románticas, como *La cerillerita* (1928), de bello tono impresionista. Películas de espectáculo —*Le tournoi* (1929)— y de aventura —*El desierto* (1929)—, llevadas siempre hacia el realismo. Películas policíacas —*Noche de encrucijada* (1932)—, de enorme ambiente… Su primera neta definición es *La golfa* (1931), una obra maestra, plena de acritud, dramatismo, poesía, con ese concepto vital de una libertad plena, cuyo final es el vagabundo, el *clochard*. Aquí está Charlot. Este *clochard*, como exponente pleno de lo humano, es el protagonista de *Boudu salvado de las aguas*, interpretado por Michel Simon, donde lo cómico dramático, la «tragedia alegre», tiene su primer esquema. Como el realismo mágico lo tiene en *Toni* (1934), sobre un hecho policial en el Midi francés, con personajes auténticos, donde el paisaje, como medio social, juega un primer papel; un antecedente del neorrealismo. *El crimen de Monsieur Lange* (1935), con argumento e intervención directa de Jacques Prévert, es quizá la película donde los elementos de la obra de Renoir se funden por completo en un realismo agrio, bufo, fantástico, poético, netamente popular o populista. Y su película corta, filmada en 1936, postergada durante diez años, hasta 1946, *Un día de campo*, es un giro decisivo en su obra. El realismo, el neonaturalismo de Renoir, comienza aquí y va a seguir en la serie de sus grandes films que le dan renombre mundial: *Los bajos fondos* (1936), *La gran ilusión* y *La Marsellesa* (1937), *La bestia humana* (1938) y *La regla del juego* (1939). Esta última es un fracaso estruendoso, no solamente por las interferencias políticas del momento —Renoir está considerado comunista—, sino sobre todo por el gran avance hacia lo tragicómico, que años después vendrá a dominar gran parte del cine. Renoir abandona Francia, y la guerra mundial, además de diversas circunstancias de menos cuantía, hará que no vuelva a filmar en su país hasta 1954.

Solicitado por una carta de Flaherty, marcha a Norteamérica, donde hará un grupo de obras para empresas comerciales y productores independientes, que no han sido consideradas en su total importancia, con notoria injusticia. *Aguas pantanosas* (1941) y *Esta tierra es mía* (1943) son films circunstanciales, o de adaptación, pero considerables. *El amor a la tierra* (1944-45), con los hombres y los ambientes de los algodonales norteamericanos, un gran film que pudo muy bien crear una temática rural, verídica, en aquel país. *Memorias de una doncella* (1946), sobre la novela de Mirbeau, es una de sus mejores películas, con una violencia, un sarcasmo, un profundo ambiente francés que no ha sido estimado en todo su valor, sobre todo en la misma Francia. *La mujer deseada* (1946), muy cortada, desmantelada, mantiene sin embargo un estilo y tono, una temática que abre paso al moderno cine erótico-psicológico. Toda la larga evolución de concepciones y estilo, cumplida hasta aquí, cuaja plenamente en *El río* (1950), filmada en la India; un gran giro en su obra es la

manifestación de la idea cósmica de la vida, con esa familia por donde pasa el amor, el nacimiento, la muerte, los ensueños y las esperanzas a orillas de ese río del infinito transcurrir. Con un magnífico color, del que Renoir va a ser maestro. El color será el gran protagonista de *La carroza de oro*, espléndidamente hecha, y de *French Can-Can* (1954), que marca su retorno cinematográfico a Francia, como la gran reconstitución de una época, la de su padre, la de su niñez, al modo de unas memorias íntimas y profundas, esas que todo gran artista tiene que hacer un día con su obra: el can-can es una de las máximas escenas magistrales que se han hecho jamás en el cine. Y este espíritu de una época, ese sentido social llevado a una amplitud digna de la naturaleza, lo más importante y trascendente de la vida analizado con el reactivo del humor es *Elena y los hombres* (1956). Su eterno afán de experimentador artesanal, de gran artista renovador, le lleva a intentar la conjunción del cine y la televisión en *El testamento del Dr. Cordelier* (1959), nueva versión de «Doctor Jekyll y Mr. Hyde», la novela de Stevenson, llevada ahora en un tono de farsa bufa levantada sobre lo terrorífico. *Comida sobre la hierba*, con argumento del mismo Renoir, tiene todo el sabor de un cuento de Maupassant, con toques mágicos, y esa burla del cientifismo tecnológico sobre la fecundación artificial, que acaba siendo completamente natural y erótica. *Le caporal epinglé* (1962) viene a reproducir, en la Segunda Guerra Mundial, el tema de *La gran ilusión*, aunque en la última línea del realizador.

Esta última dirección de su obra —iniciada con la «tragedia alegre» de *La regla del juego*— se impone decididamente sobre *La carroza de oro:* es la farsa, pero no ideológica, sino humana ante todo, alegre burla de la condición humana y lo que empuja a los hombres a todas sus ambiciones, locuras, placeres… con un tono jocoso, vital, sin moralismo. Ello le lleva a renunciar, en un cambio más, al realismo estricto, objetivo, y considerar la obra de arte como una recreación y superación del objetivismo. Pero esta variada, ondulante y compleja obra tiene un evidente centro de gravedad, que es el realismo francés, un naturalismo de Zola. Los numerosos y muy diversos factores de su obra anterior tienden hacia esa cumbre neorrealista, y desde ella parte hacia nuevos horizontes y otras conquistas, pero siempre en torno a ese núcleo esencial constituido por el naturalismo, el impresionismo, el racionalismo, que son el del espíritu francés. Renoir, realizador francés por antonomasia, y maestro del cine, con su enorme sentido del gran oficio, extraordinario siempre y en renovación constante, como base de su arte magnífico.

LA GRAN ILUSIÓN (La grande illusion)

FICHA TÉCNICA: Francia: RAC, 1937. Dirección: Jean Renoir. *Guión:* Charles Spaak y Jean Renoir. *Asistente de dirección:* Jacques Becker.

Director de producción: Raymond Bondy. *Fotografía:* Christian Matras, Claude Renoir, Bourreaud y Bourgoing. *Música:* Kosma. *Decorados:* Lourié. *Montaje:* Marguerite Renoir. *Sonido:* De Bretagne. *Estudios:* Billancourt, Eclair en Epinay. Exteriores en Alsacia, alrededor de Neuf-Brisach, el Haut-Koenisburg.

FICHA ARTÍSTICA: Jean Gabin (Maréchal), Eric von Stroheim (Von Rauffenstein), Pierre Fresnay (Boildieu), Dalio (Rosenthal), Dita Parlo (la campesina), Carette (un soldado, un artista), Jacques Becker (un soldado), Jean Dasté (el maestro), Georges Péclet (un soldado), Gaston Modo (el empleado del catastro).

En el panorama y en el itinerario de la obra de Jean Renoir, *La gran ilusión* es una encrucijada en una cumbre. Está situada en el esplendor de su obra que va de 1936 a 1939, cuando aparecen apretadas y seguidas nada menos que *Un día de campo, Los bajos fondos, La gran ilusión, La Marsellesa, La bestia humana* y *La regla del juego*. Películas que forman parte capital y señera de ese apogeo del cine francés, en los cinco años anteriores a la guerra, que no ha tenido nunca equivalente, que fue una de las más altas cimas del cine mundial. Si *La bestia humana* es la alta línea divisoria en la obra total de Renoir, *La gran ilusión* representa un giro decisivo en su camino creador, verdadera rosa de los vientos que apunta en muchas direcciones. Tantas y tan importantes que es una de esas raras películas que, desde el primer momento, sobrepasan todas las previsiones. Superan y desbordan a sus propios autores y al público que las recibe, para aceptarlas o rechazarlas. Lo que significa que es una obra viviente, con todas las complejidades y contradicciones de la vida misma.

Durante la Primera Guerra Mundial, Renoir fue fotógrafo de aviación, encargado de espiar el campo enemigo con el ojo mecánico de su cámara. Lo hacía en los primitivos aviones, que precisamente en aquella guerra se revelan y sitúan decisivamente en nuestro mundo de máquinas. Pero el de Renoir era particularmente lento y manifiestamente indefenso. Varias veces estuvo a punto de ser derribado por el enemigo, pero siempre aparecía un avión francés que lo ponía en fuga. Y este avión también lo tripulaba siempre el mismo piloto, el ayudante Pinsard, uno de los aviadores legendarios de la Primera Guerra Mundial, que cayó prisionero muchas veces y siempre se fugó de lugares cada vez más difíciles; era un verdadero especialista en evasiones. Quince años después, durante la filmación de *Toni* en pleno campo, surgía con frecuencia algún avión inoportuno, de una base aérea cercana, que volaba sobre ellos, impidiendo la toma de sonido directo e imposibilitando el rodaje durante horas. Y entonces Renoir se iba a ver al jefe de la base, con el ruego de que hiciese volar sus aviones en otra dirección. Este jefe era el ya general Pinsard. Y en aquella ocasión Pinsard contó a Renoir sus evasiones, las de otros muchos y, sobre todo, el ambiente y los tipos de los campos de prisioneros en la Primera Guerra Mundial. Renoir pensó entonces en hacer un film con aquellos relatos, pero todo

quedó en una de esas ideas que dormitan en el fondo del espíritu del artista, a veces durante años, a veces para siempre. En este caso, Renoir escribió una síntesis, quizá mientras trabajaba en *Los bajos fondos*, y se la dio al gran guionista Charles Spaak para que hiciera el desarrollo. Jean Gabin se entusiasmó con el asunto y prometió su colaboración. Y ya con el argumento en la mano comenzó para los tres hombres una verdadera odisea.

Durante meses, recorrieron —juntos o separados— las oficinas de productores y distribuidores, sin encontrar ninguno que se interesara. El repudio fue unánime. Ni un solo hombre de cine de Francia vio la película que allí existía, ni el negocio que se le presentaba. Un hombre joven, Alfred Kinkéwith, secretario y factótum de un financiero, Rolmer, que quería meterse en negocios cinematográficos, fue el único que comprendió claramente lo que aquel argumento representaba. Y éstos fueron sus productores, gente fuera del negocio del cine, porque los profesionales de la industria cinematográfica francesa lo rechazaron por unanimidad. Pero la película resultó un éxito comercial desde el primer día, uno de los mayores de la obra de Renoir, que se ha mantenido durante años y se repite cada vez que se repone. El film rebasó así las profecías y previsiones comerciales, en este caso totalmente adversas.

También sobrepasó, desde el primer momento, a sus propios creadores. Sobre la historia de las evasiones —que no son las de Pinsard, sino inspiradas en los relatos de éste—, Jean Renoir propuso una idea capital: la imposibilidad de entendimiento de las clases sociales, aunque convivan momentáneamente en la urgencia y el drama de la guerra. Maréchal, interpretado por Jean Gabin, es un obrero mecánico que llega a oficial por el auge inicial de la aviación en aquella guerra. Es compañero de armas de Boildieu, un aristócrata, oficial de carrera por tradición familiar. Los dos hombres no pueden entenderse, al menos comprenderse, a pesar de sus muchos esfuerzos: la clase social los separa irremisiblemente. En cambio, el aristócrata francés entiende y comprende al aristócrata alemán, militar de profesión y de familia, que interpreta Eric von Stroheim, aunque sean enemigos. Los dos hablan el mismo idioma real, por encima del otro idioma verbal, tienen los mismos gustos, los mismos ideales, incluso los mismos amigos. Y el obrero llegado a oficial se entiende con los soldados, sencillos, emocionales, vulgares y a veces soeces, sin distinción de criterios ni de razas; su amigo de prisión y compañero de fuga, Rosenthal, interpretado por Dalio, es un judío. Este detalle dará al film nuevos caracteres polémicos. Y Maréchal, francés en fuga, es comprendido y ayudado por la campesina alemana, en aquella casa desierta, cuyos hombres han muerto todos en la guerra. Renoir quería exponer esta idea central: existen las clases sociales y no las fronteras nacionales.

Pero, desde este propósito inicial, el film comenzó a evolucionar por sí solo, a cobrar nuevas facetas y otros sentidos que Renoir y Spaak no habían previsto. La obra era ya un trozo de vida, los personajes eran seres humanos complejos y realistas, los hechos exigían desarrollarse y llegar a sus últimas consecuencias…

Todo comenzó a ser otra cosa, sin dejar de ser la misma. El ideal internacionalista

acabó por imponerse, como lógica consecuencia, frente a la tragedia absurda de la guerra. Esta plaga de la humanidad fue uno de los cuatro tradicionales jinetes del Apocalipsis, capaces de dar la señal para el fin del mundo. Pero la primera vez que la guerra perdió su carácter de leyenda de la edad heroica, la primera vez que se reveló como un peligro de destrucción universal, en esta era de las máquinas, fue en la guerra de 1914-1918. El hombre quedó sobrecogido y aterrado de su propio poder de destrucción, y las máquinas revelaron trágicamente su inmenso poderío. Fue la última gran guerra en que los ejércitos marcharon al combate entonando alegres marchas y las mujeres salían sonrientes a su encuentro, para adornar con flores las bayonetas. La última vez que se fue a la guerra con flores en las bayonetas. Desde entonces, la guerra ha sido la más terrible y absurda pesadilla que el hombre ha inventado, convertido en demonio de sí mismo. Y así, esa «gran ilusión», que en principio era el sueño imposible de las clases sociales, pasó a ser enseguida otra ilusión, más alta, más noble, más urgente e insoslayable: el ensueño de paz universal, por encima de las ideas, los ideales, las clases, las fronteras… Por encima de todo. Y éstos son los valores, en verdad, que se expresan en el título de *La gran ilusión*.

Esta evolución era inevitable y lógica, por la naturaleza misma de la idea inicial, puesta frente al inmenso problema de la guerra, máxima preocupación del hombre contemporáneo. Pero partió de una causa concreta. Cuando ya estaba el argumento terminado y se comenzó a hacer el reparto de actores, se pensó en contratar a Erich von Stroheim, el gran actor y director, al que Renoir tanto debe en su formación. La presencia de Stroheim y el entusiasmo de Renoir hicieron crecer la figura del oficial alemán hasta convertirse en un personaje central, en el verdadero antagonista, frente al protagonista, sustituyendo automáticamente al personaje de Pierre Fresnay. Esta transformación del personaje secundario en principal tiene una causa profunda e independiente de todos los motivos ocasionales. Este papel, que les crece espontáneamente a los autores entre las manos, viene a concitar los nuevos valores de la película, la tesis definitiva que constituye «La gran ilusión»: la paz y la comprensión de los hombres, por encima de los odios seculares, anacrónicos ya, y todo lo que pueda expresarlos. Y *La gran ilusión* se torna una película eminentemente pacifista.

Al ser estrenada, y luego a lo largo de su carrera, este valor central del film ha convocado otros muchos, que han suscitado las polémicas más diversas. Fue prohibido por prosemita en varios países y tachado de antisemita en muchos sectores, censurado unas veces por chovinista y otras por internacionalista, etcétera. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, a comienzos de septiembre de 1939, en las carteleras de París se anunciaban dos films pacifistas: *Cuatro de infantería,* de Pabst, que clamaba contra los horrores y la inutilidad de la guerra, y *La gran ilusión,* con su llamamiento a la fraternidad de los hombres, sin distinción alguna. La gran propaganda bélica —arma psicológica de guerra— se había puesto ya en marcha, con sus arengas, soflamas, razonamientos y gritos. Todo, en verdad, sin convicción;

palabras y sólo palabras, con ánimo de cañón. Y al menos durante diez o quince días los dos films pacifistas siguieron en la cartelera de aquellos dos cines de barrio, por la fuerza de la inercia, olvidados, perdidos en el aluvión de noticias precursoras de la gran catástrofe bélica que había comenzado. Hasta que alguien reparó en ellos, en su incongruencia ya peligrosa, y desaparecieron. Pero yo los veía allí como el perfecto símbolo de una derrota, con una amargura que no he olvidado. Todo lo que había inspirado su realización, todos los ideales que los movían, habían fracasado, y el horror comenzaba de nuevo. Lo que no se podía suponer era que todo aquello sería una leve sombra, casi inocente, de lo que iba a venir, lo que ya estaba inevitablemente allí. *La gran ilusión* pertenece, pues, al mundo en que vivió, y ha luchado en él.

Hoy, esta obra maestra del cine ha superado de nuevo sus propias dimensiones y significados, muchos años después de concebida y realizada. La aparición del neorrealismo, como gran movimiento central, capital, esencial del cine moderno, ha revelado otra faz de la película, que entra así en una nueva fase de evolución. Renoir, realista, naturalista, al que en alguna ocasión he llamado «un Zola trío» —trío junto a la pasión combativa de Zola—, comienza a hacer un neorrealismo anticipado. Sus conceptos y sus declaraciones de entonces podrían ser suscritas por Zavattini, creador, pontífice y profeta del neorrealismo. Tanto unas como otras tienen antes el precedente de Balzac, Flaubert, Maupassant y Zola, la gran corriente universal del realismo literario y también pictórico. Los hechos, los tipos, el ambiente, esa recreación en la realidad cruda, seca, auténtica y directa, en función de un problema social y una idea de combate, todo en el film está ya en los linderos del neorrealismo más puro y vivo. Y el contexto general de la película es netamente neorrealista: una acción abierta, que crece por acumulación de hechos y no por giro en torno a un conflicto central. Aquí no hay ese nudo de tipo teatral que se ata en el planteamiento y se deshace en el desenlace. Mejor dicho, ese nudo central existe realmente, pero no es ya un hecho enrevesado o un conflicto sin solución. Es un hombre, un tipo humano en el que viene a encarnar, espontánea e inevitablemente, el problema, la idea y el drama del film: el oficial alemán, que interpreta Von Stroheim. Parece ser que el personaje y su acción fueron obra suya, con sus detalles inconfundibles: la cama, el champán, las fustas, los sables, los guantes blancos de París, ese tiestecito con su flor única, perdido y patético en el desierto de piedra de la fortaleza. Por ser el nudo humano de la acción creció y se impuso, también espontánea e inevitablemente, y todos los demás personajes vienen a girar, imperceptiblemente, en torno suyo. El antagonista viene a ser un oculto protagonista. Y esta sinceridad de Renoir, esta integridad ante la realidad de los hechos y los hombres, sean quienes sean, es lo que hace de *La gran ilusión* una película siempre viva.

Los jóvenes realizadores, empezando por los de la «nueva ola», han encontrado en Renoir su maestro, aunque muchas veces no sepan bien por qué razones o lo atribuyan a caracteres secundarios. A Truffaut, por ejemplo, le encanta por «sus cambios de tono, su desenvoltura, sus salidas y disgresiones, la crudeza y su hermana

el preciosismo». Creo que, también, por esa despreocupación y simplicidad de métodos, esa aparente negligencia y ese tono de improvisación —Renoir suele improvisar bastante— que ofrecen tantos atractivos para el hombre que empieza, como puertas hacia la facilidad. Pero son caminos hacia el peligro, porque —contra toda apariencia— Renoir es un tremendo y sólido constructor, y esa forma abierta de sus obras, con sus disgresiones y salidas de tono, no son más que libertades que únicamente puede permitirse el creador de acabadas y firmes estructuras fundamentales. En este orden de cosas no hay que engañarse, y Renoir engaña con su espontaneidad fácil. En verdad, lo que atrae hoy hacia Renoir y sostiene su obra es su profunda sinceridad, su obligación hacia lo real, con todas sus complejidades y contradicciones. Es decir, su insobornable veracidad, esencial del realismo. Y todo lo demás se da por añadidura.

Éste es el punto de inflexión que representa *La gran ilusión* en la obra de Renoir, detrás de *Toni* y de *El crimen de monsieur Lange*. Avanza sobre *Los bajos fondos* —ya en esta línea— y logra, por primera vez, perfectamente, exactamente, hondamente, la gran sinceridad frente a todas las cosas.

Por eso, surge la última superación del film sobre sí mismo, que quizá sea la esencial: la de sus valores fundamentales, raíz de su fondo temático. La idea primera del film, la incompatibilidad de las clases sociales, queda como una leve insinuación, a pesar de las palabras y escenas que lo manifiestan expresamente. «Cada uno morirá de su enfermedad de clase —dice el personaje de Gabin— si no tenemos la guerra para conciliar todos los microbios». Todo queda en un matiz de la situación. Incluso el gran ensueño pacifista, eje auténtico de la obra, cobra hoy los caracteres de un acento poético, que torna puras y limpias todas las cosas, que eleva hombres y hechos sobre sí mismos. La realidad de la historia, la incuestionable circunstancia actual, es que vivimos en el angustioso «equilibrio del terror», que es la paz más precaria, la que ni siquiera se atreve a decir su nombre. Y esta paz sólo puede vivir atemorizada e inerme, provisional cada día, y en peligro cada hora, bajo la amenaza de la guerra, bajo la sombra del exterminio atómico universal. ¿Qué puede significar entonces que dos hombres no se comprendan porque uno es noble y el otro plebeyo, y ese anhelo de saltar sobre las fronteras, para anular la palabra enemigo? Por otra parte, la realidad es que todo ello se está consiguiendo, es también la otra realidad que crece y se infiltra y se impone en el mundo entero: las clases que se salvan por la justicia social, el trabajo, el éxito o el dinero, y millones de gentes que cruzan el mundo cada año, recorriendo países, reuniéndose en cualquier parte del planeta sin distinción de razas o ideas, sean turistas, estudiantes, deportistas, científicos, cineastas o poetas… Y los medios de comunicación actuales, construidos por las máquinas, traen, cada día más, el mundo entero a la vida del hombre corriente, de todos los hombres: las revistas y periódicos, la radio, la televisión, el cine, las nuevas tecnologías. Bajo la sombra de la guerra más tremenda —la que Einstein preconizó la última, en verdad —, todo está ahí, ya está ahí. Contra los oscuros intereses, todas las intrigas y los

crímenes. Hoy, hasta para hacer una guerra hay que proclamar que se hace por la paz. Ya no se puede hacer la «declaración de guerra», sino la de paz, aunque la guerra empiece. Todo un signo.

Y así, lo que queda en *La gran ilusión* al cabo de los años es exactamente eso: la gran ilusión de los hombres, que quieren algo y luchan por ello, sea lo que fuere, aunque no lo crean posible. Por dignidad humana, por orgullo de crear y hacer, por amor a los hombres, sus semejantes. Que es toda una actitud eterna e incansable del hombre frente al mundo adverso: permanecer de pie, en nombre de su «gran ilusión», más noble cada día.

Esto es lo que hoy da vigencia, calor humano, fragancia nueva a esta vieja película. Como antes fue otra cosa. Y este evolucionar constante es el signo de que está viva, más aún, es la garantía de estar ante una incuestionable obra maestra. Cada generación encuentra un sentido nuevo a los mismos clásicos, que es una manera de elegirlos. Y este constante cambiar de matiz y apariencia, de tono y de idea, sin dejar de ser la misma, es lo que hace de La *gran ilusión* un clásico del cine.

FILMOGRAFÍA: 1924: *La fille de l'eau*. 1926: *Nana; Charleston o sur un air de charleston*. 1927: *Marquitta*. 1928: *La petite marchande d'allumettes (La cerillerita); Tire au flanc; Le tournoi o le tournoi dans la cite*. 1929: *Le bled*. 1931: *On purge bébé; La chienne (La golfa)*. 1932: *La nuit du carrefour; Chotard et Cie; Boudu sauvé des eaux*. 1933: *Madame Bovary*. 1934: *Toni (Toni)*. 1935: *Le crime de monsieur Lange*. 1936: *La vie est à nous; Partie de campagne; Les bas fonds (Los bajos fondos)*. 1937: *La grande illusion (La gran ilusión)*. 1938: *La marseillaise (La marsellesa); La bête humaine*. 1939: *La règle du jeu (La regla del juego)*. 1940: *La Tosca (Tosca)*. 1941: *Swamp Water (Aguas pantanosas)*. 1943: *This Land Is Mine*. 1944: *Salute to France*. 1945: *The Southerner*. 1946: *The Diary of a Chambermaid (Memorias de una doncella); The Woman on the Beach (La mujer deseada)*. 1950: *The River (El río)*. 1952: *La carrosse d'or (La carroza de oro)*. 1954: *French Can-Can (French Can-Can)*. 1956: *Elena et les hommes (Elena y los hombres)*. 1959: *Le déjeuner sur l'herbe (Comida sobre la hierba)*. 1960: *Le testament du docteur Cordelier (El testamento del doctor Cordelier)*. 1962: *Le caporal épinglé*. 1970: *Le petit théatre de Jean Renoir*.

Alain Resnais

Nació el 3 de junio de 1922 en Vannes, Francia. Este realizador y su obra es uno de los fenómenos más complejos del cine, porque constituye una acabada, minuciosa y alta elaboración, tanto vital como intelectual. Se ha dicho que un artista es autor de una sola obra, porque en la primera están trazadas las directrices esenciales de todas las demás. Éste puede ser el caso de Resnais, a partir de su primera gran película y obra maestra, *Hiroshima, mon amour*. Pero también, y sobre todo, ello significa una personalidad incuestionable, sin claudicaciones, y una obra total, de unidad sin fisuras, llevada con una plena continuidad artística, basada en una incuestionable integridad. Los datos escuetos son, frente a Resnais, la guía más clara para llegar al fondo de su laberinto.

En primer lugar es un autodidacta. Hijo único de un matrimonio de provincias, de buena posición económica y social, niño de salud frágil que pasa largos días en la cama, se forma a sí mismo en un mundo propio, meditativo y en cierto modo aislado. Su pasión son las historietas —que conservará siempre—, el cine, con el que hace películas de paso estrecho, luego el mundo hermético, delicado y analítico de Proust, su autor predilecto. Sobre todo por su madre, tiene una formación intelectual y artística importante. Pero frente a estos hechos, en un sentido, existen otros en el opuesto: el medio espiritual del país en que vive, al que se siente agudamente sensible. Resnais tiene diecisiete años cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, pero la primera (1914-1918) era el dramático recuerdo permanente de Francia. «Todos los de mi generación —ha dicho— hemos digerido la guerra del 14 y esperado la del 39». Ello será fundamental en su obra: esa noción de interinidad de la vida y del mundo, que abre el camino a la actualidad de su visión de ambos.

Cuando se va a París, en 1940, ingresa en la Escuela de Cine (IDHEC), pero sale enseguida y empieza a hacer películas de 16 mm por su cuenta, anticipándose al luego llamado «cine de autor». Pero es un intelectual francés, adscrito a la alta cultura, y en este sentido orienta su obra desde el primer momento. Hace películas sobre Gérard Philipe, la actriz Danielle Delorme, el mismo Marcel Marceau y retratos y «visitas» a personajes de esa cultura. Esto es, la gran elaboración de lo ya elaborado, que es una de las estructuras básicas de la cultura de Francia. Un gran tratadista del arte le encarga un film sobre la obra de Van Gogh, en aquellos momentos en que los films sobre arte estaban en su apogeo; lo hace en 16 mm, pero vuelve a repetirlo en paso normal por cuenta de un productor. Un gran film sobre el drama de la locura del gran pintor a través de sus cuadros. Y enseguida la serie de documentales del mismo tipo, pero cada vez más tocando el problema de nuestro tiempo, sobre todo en *Las estatuas también mueren*, *Guernica* —sobre el cuadro de

Picasso— o *Noche y niebla*, sobre los campos de exterminio, algunos de los cuales son prohibidos. Lo que ha de ser la obra de Resnais ya está aquí, para hacer magnífica eclosión en *Hiroshima, mon amour*.

Muriel iba a ser realizada después de este film, del que viene a ser la continuación y un desarrollo, ahora polifacético, de personajes y vidas. Como el anterior, se ambienta en una ciudad en reconstrucción —Boulogne-sur-Mer, destruida durante la guerra—, donde todo es interinidad, transición y recuerdo frente al futuro. El acontecer está siempre en presente, sin la ruptura del tiempo de *Hiroshima*, pero es un mural del tiempo hecho de mosaicos del pasado, que pretenden rehacer el hoy de esas vidas, ligadas a aquél. Es la guerra mundial para unos, la guerra de Argelia para los más jóvenes, pero todo ello tratado indirectamente, como alusión de un trasfondo que se pretende inútilmente olvidar; mejor dicho, saltar sobre él para continuar viviendo. Es una de las películas más complejas y esotéricas de Resnais, un gran film. Entre ambas se intercala *El año pasado en Marienbad*, donde el lugar está reducido a pura abstracción, con ese hotel inmenso y muerto, con esos personajes fantasmales y rígidos, y su parque geométrico donde los hombres parecen estatuas. Es sencillamente el girar del tiempo sobre sí mismo, sobre ese minúsculo y trivial recuerdo de un posible encuentro del hombre y la mujer en aquel lugar, otro año pasado. La situación de las otras dos películas se destila hasta obtener la esencia del tiempo, y el film es una melodía del tiempo perdido —aquí Proust— que repite su *ritornello*, de manera obsesionante, del tiempo hecho imágenes barrocas. El mismo tema fundamental en *La guerra ha terminado*, sobre ese exiliado aferrado a la guerra de España como la razón de su existir. Y de *Te amo, te amo*, donde por un procedimiento técnico, de ciencia ficción, ese hombre se queda anclado en un momento de su pasado, de donde no puede salir.

Resnais es el cineasta del tiempo y sus imágenes sólo sirven para hacer visible ese tiempo, pero del tiempo personalizado, como duración y como intensidad, según quedó planteado en *Hiroshima, mon amour*. En la situación central de sus films y en el existir de sus personajes hay siempre un instante, átomo del tiempo, que gira indefinidamente en todas direcciones hasta levantar un mundo. En su traducción humana, es el recuerdo y el olvido, en función de aquel instante fundamental, verdaderamente funcional. Olvidar es morir, renunciar a lo que se ha sido; pero en el mundo actual, de total enajenación humana, olvidar es necesario para vivir. Esta posición es una abdicación, que representa el instinto de conservación. Los personajes de Resnais viven en las oquedades de nuestra época, en el seno palpitante de nuestro presente, atravesado por los rayos de mil fuerzas exterminadoras, cuya manifestación más ostensible es el peligro de exterminio atómico, como en Hiroshima. Pero hay otras muchas, que el hombre siente pasar todos los días sobre sí, como los viejos jinetes del Apocalipsis.

Lo que Resnais manifiesta, en definitiva, es este hecho histórico, social, psicológico y ético: lo que ha sucedido una vez ha sucedido para siempre, es decir,

sigue sucediendo. Actúa permanente desde el fondo de la historia, máxime cuando esa historia está todavía ahí y nos amenaza por todas partes. Personalmente hay que olvidar para vivir, pero históricamente no es posible ese olvido. Cada hombre vive en la onda expansiva de un hecho histórico que una vez se produjo, y esas ondas no se extinguen nunca por completo. Todo lo que ha pasado en el mundo, especialmente en el moderno, está vivo hoy, actuando sobre cada uno de los hombres. Al final de *Hiroshima, mon amour,* la mujer dice al japonés: «Hiroshima es tu nombre». Y el japonés le responde: «Y el tuyo es Nevers, en Francia». Lo que sucedió allí, con esos nombres de ciudades —que es la historia—, es lo que sucederá siempre, concretamente, a los personajes. Jean Cayrol, el novelista y argumentista de *Muriel* —que estuvo en los servicios secretos, en la Resistencia francesa y en los campos de exterminio alemanes—, ha dicho de los personajes de la película: «Lo difícil es el paso de la supervivencia a la vida». Resnais, hombre de entreguerras, lo siente como esencial, y sus personajes son supervivientes, son el «residuo» de un mundo que clama su crisis, su desolación, su desesperanza; esa palabra «residuo», que se aplica al exiliado inútil, por cualquier concepto, que ningún país quiere admitir. Los personajes de Resnais son todos apátridas, en verdad, porque este mundo los rechaza o son ellos, mejor dicho, los que rechazan este mundo. Son seres destruidos por la angustia y el horror de un acontecimiento que vivieron o no, pero todos vivieron para ellos, y ellos lo tienen que vivir, quieran o no. Por eso, las películas de Resnais son un testimonio.

Pero transpuesto a lo cotidiano, a veces trivial, inmerso en la sociedad del confort y el conformismo, insinuado en la mayoría de sus dimensiones, que el realizador pretende sean múltiples. No se puede decir todo, sino diciéndolo apenas. De ahí el aspecto secreto, laberíntico, de sus films, que el espectador tiene que interpretar tantas veces con dificultad. El intelectual, el racionalista, el artista francés por excelencia, transforma la realidad más violenta y acosadora a su mundo mental, metamorfoseado a veces hasta el enigma. Pero que, sin duda, es el nuestro.

🎬*HIROSHIMA, MON AMOUR (Hiroshima, mon amour)*

FICHA TÉCNICA: Francia-Japón: Argos, Como, Pathé Overseas, Daiei, 1959. *Dirección:* Alain Resnais. *Guión:* Marguerite Duras. *Fotografía:* Sacha Vierny (Francia), Michio Takahaschi (Japón). *Música:* Giovanni Fusco y Georges Deleure. *Montaje:* Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute. *Decorados:* Esaka, Mayo, Petro, Miyakusi. *Dirección de producción:* Sacha Kamenka, Shirakawa Takev.

FICHA ARTÍSTICA: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dallas, Pierre Barbaud.

Al aparecer esta película constituyó, sobre todo, un problema. Problema en el cine, en el arte, en la vida actuales. Por eso suscitó descargas emocionales de todo género, positivas y negativas, que cayeron sobre ella como rayos. En primer lugar, la necesidad de renovación, aguda y apremiante, que dominaba y domina el cine, y busca caminos en todas direcciones. En estos años, en el cine se aprecia más un intento de renovación, por incipiente que sea, que una realización, por plenamente lograda que esté. Y este afán de cambio a cualquier precio marcó la estimación de este film con admiraciones, negaciones e indiferencias igualmente apasionadas.

Desde entonces se han escrito miríadas de páginas, analizándola e interpretándola en todos sus posibles sentidos. Incluso doctas reuniones de profesores la han estudiado en cursos universitarios, como una expresión capital de las preocupaciones, posiciones, actitudes y situación del hombre moderno. Cuando el film apareció, tuvo dificultades para su exhibición, como algunas de las películas cortas que Resnais había hecho antes. En el último momento, el Festival de Cannes la rechazó, y sólo penosamente logró ser presentada fuera de concurso, obteniendo dos premios no oficiales. Su resonancia fue enorme, absolutamente polémica: para unos era un film ininteligible, para otros el punto de partida de una nueva etapa del cine. Esto último es hoy indudable, porque los sistemas artísticamente revolucionarios que Resnais lanzaba han sido aceptados, desarrollados hasta el límite, incluso vulgarizados. El gran público entiende este lenguaje fílmico, apenas sin esfuerzo, y comprende perfectamente cualquier narración que salta sobre la cronología lógica del acontecer que maneja en todo sentido el juego del espacio y del tiempo. *Un hombre y una mujer*, de Claude Lelouch, o *Dos en la carretera*, de Stanley Donen, son más difíciles de seguir que *Hiroshima, mon amour*. Este film resulta hoy clarísimo, nítido, casi rectilíneo, porque todo en él obedece a una profunda necesidad narrativa, a la concepción de un tema cuya trascendencia se percibe más grande que nunca. Nada hay superfluo, caprichoso o efectista en lo que entonces pudo parecer puro malabarismo, juego gratuito y formalista. Como siempre, frente a Resnais hay que señalar los hechos.

El 6 de agosto de 1945, la fortaleza volante norteamericana B20 «Enola Gay» sale de una base a 3000 kilómetros de Japón, y a las 8:15 de la mañana, desde 10 000 metros de altura, arroja una bomba atómica de 200 kilos, de los cuales sólo cuatro eran de explosivo nuclear. En pocos segundos se producen 100 000 muertos, más de 200 000 heridos y quedan destruidas 75 000 casas. En una sola escuela 2000 niños desaparecen volatilizados. La población seguirá muriendo por efecto de las radiaciones atómicas. Tres días después, otro bombardero atacaba en igual forma la ciudad de Nagasaki. Japón capitula inmediatamente (2 de septiembre de 1945), y el 30 de agosto el general MacArthur iza la bandera americana en tierra japonesa, la

primera vez que una bandera extranjera ondea victoriosa en Japón. Truman declara que aquélla ha sido «la mayor empresa científica de la historia, y ha costado 2000 millones de dólares». La Segunda Guerra Mundial ha terminado. Como los hombres marcan las etapas de su historia con la sangre y el horror, aquel día comienza la era atómica para la humanidad.

Esta catástrofe inimaginable, producida por el hombre, viene a coronar la guerra más atroz que ha conocido la historia, donde las cifras apenas quieren decir ya nada. Millones y millones de muertos en los frentes de batalla, millones de civiles aniquilados en las ciudades arrasadas por los bombardeos, millones exterminados científicamente en los campos de concentración por «culpa» de una idea o una raza; luchas y represiones escalofriantes en la retaguardia, entre los hombres de la resistencia y las más implacables policías políticas que existieron nunca. No hay posibilidad humana de discrepancia ni de derecho al error, a la protesta ni a la defensa. Cualquier derecho humano más elemental quedaba abolido. Sólo existía la arbitraria y ciega «razón de guerra». Es el dato histórico.

La génesis del film es otro dato, significativo y revelador. Por su renombre como documentalista, una productora encarga a Resnais la realización de un largometraje documental pacifista sobre la bomba atómica. Trabaja sobre el tema leyendo numerosos libros y hablando con hombres de ciencia. Pero al cabo de tres meses «no había avanzado nada y decide abandonar completamente el proyecto, para pasar a otro trabajo». La tragedia y el horror sin medida de la destrucción de Hiroshima por la bomba atómica ya habían sido tratados en otros films, principalmente por el japonés Kaneto Shindo en *Hijos de Hiroshima* (1953). Resnais, con su gran integridad artística, retrocede ante un tema de tal dimensión. Y entonces piensa en un tema de amor y encarga el argumento a Marguerite Duras, con la recomendación de que lo escriba como si fuese una novela, haciendo literatura sin preocuparse del cine ni del realizador. Duras, vinculada a la escuela francesa de la antinovela, escribe una obra totalmente literaria, introspectiva, psicológica, con la magnificación del detalle… y plena de retórica poemática. El inmenso tema de la destrucción de Hiroshima se concentra y reduce, así, a un poema de amor y de erotismo. «Un film de Amor con A mayúscula», dice Resnais.

Unos hechos históricos terribles, realmente trascendentales, son destilados a través de unas vidas humanas actuales, pulverizados entre las implacables y duras ruedas de lo cotidiano, reducidos a lo más inmediato de la vida, que es lo que realmente afecta al hombre medio. Esta transmutación de todos los acontecimientos, por enormes que sean, lleva a una magnificación de los objetos y detalles. Y por otra parte, esa transcripción personal de todas las cosas anula el tiempo como transcurrir cronológico, ordenado, y lo transforma en una especie de duración bergsoniana. Estas y otras muchas posiciones son las de la «nueva novela» francesa, que se inicia hacia 1953. Pero es evidente que lo toma del cine, aunque Resnais vuelva a recogerlo de su forma literaria. Porque Resnais siempre recurre a un escritor, y siempre muy literario,

para manifestar sus posibilidades. Verdaderamente, parte del texto literario íntegro para crear, íntegramente también, su cine.

Todo queda planteado en la primera larga escena. Formas indescifrables, que pueden ser abstractas o funcionales, una verdadera nebulosa de formas bellas y extrañas, monstruosas y fascinantes, acaban por concretarse: son los cuerpos desnudos de los dos amantes, en una noche de amor. Resnais es aquí fiel a la objetivización literaria, de donde parte, y a su tradición de realizador de películas sobre artes plásticas, donde los objetos inmóviles han de cobrar vida por sí mismos. Una actriz francesa, casada, que ha ido a Hiroshima para realizar un film, tiene una aventura con un arquitecto japonés, también casado, al que ha encontrado fortuitamente. La aventura amorosa, fugaz y sin trascendencia, atrae sobre sí todo el mundo vital de la protagonista: el presente en Hiroshima, el pasado en Nevers, durante la guerra y la ocupación alemana. En el fondo del alma humana, en ese «id» freudiano que constituye su enorme bloque desconocido, no existe el tiempo, todo está en presente: de ahí que se considere a Resnais el «cineasta de la memoria», aunque sería más exacto llamarlo del subconsciente en libertad. Y todo el presente de aquella escena de amor se transfiere continuamente a otra, ya lejana en el tiempo real, con un soldado alemán durante la ocupación. La «resistencia» mata al alemán y castiga a la mujer, rapándola, encerrándola, humillándola… Es la ley de guerra. Se pasa continuamente de un tiempo a otro, con sus lugares correspondientes, por sustitución de detalles o ademanes; insertándose con violencia, aparecen fragmentos de documentales de la catástrofe de Hiroshima. Pero siempre el tema vuelve a los dos protagonistas, que —según las tesis de la nueva novela— apenas lo son. Se quedan en insinuaciones, en nebulosa de hechos de hoy y de ayer, en visión objetivadora de lo que ha pasado por ellos en el transcurso de su vida. No hay apenas hombres, y por eso, al final, todo queda en la indecisión de un futuro que no se atisba siquiera.

Sobre las imágenes suena y suena, como un *ritornello* plenamente literario, la voz de Emmanuelle Riva, la mujer que declama, muy literariamente también, los largos párrafos de Marguerite Duras. «No interpreta, vive y recita; mejor dicho, canta el largo y doliente tema de *Hiroshima, mon amour*» (Rabanal Taylor). Porque lo que Resnais ha querido hacer manifiestamente en este film es una ópera de imágenes. Para él, el texto —tan literario— de Duras no vale por lo que dice, sino por cómo suena, como una música. Éste es su entronque con los surrealistas, con su escritura automática del subconsciente y de los sueños; la película se desarrolla en el semisueño de una escena erótica y el ensueño de un amor sin continuación.

Con sus lógicos e ineludibles antecedentes, esta película trae dos aportaciones fundamentales, ya señaladas. El libre manejo del tiempo, tomándolo no como sucesión cronológica, sino como intensidad. Esta forma se deduce de la nueva visión del tema: la transcripción total de hechos históricos y sociales a la existencia individual, que los traduce a datos personales. Es decir, a una clave que es preciso descubrir, como un secreto, y que da a las películas de Resnais ese acento esotérico.

Renovaciones profundas, que han contribuido fundamentalmente a la formación del cine actual.

FILMOGRAFÍA: 1959; *Hiroshima, mon amour (Hiroshima, mon amour)*. 1961; *L'année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)*. 1963; *Muriel (Muriel)*. 1966; *La guerre est finie*. 1967; *Loin du Vietnam,* codirigida con Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch y Jean-Luc Godard. 1968; *Je t'aime, je t'aime (Te amo, te amo)*. 1974; *Stavisky (Stavisky)*. 1977; *Providence (Providence)*. 1979; *Mon oncle d'Amérique (Mi tío de América)*. 1983; *La vie est un roman*. 1984; *L'amour a mort*. 1986; *Mélo*. 1989; *I Want to Go Home*. 1993; *Smoking/No Smoking*. 1997; *On connaît la chanson (On connaît la chanson)*.

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL (Deus e o diabo na terra do sol)

FICHA TÉCNICA: Brasil: Copacabana Films, 1963. *Dirección y guión:* Glauber Rocha. *Fotografía:* Waldemar Lima. *Música:* Heitor Villa-Lobos. *Canciones:* Sergio Ricardo. *Producción:* Luis Augusto Mendes, Glauber Rocha, Jarbas Barbosa.

FICHA ARTÍSTICA: Geraldo del Rey (Manuel), Yona Magalhaes (Rosa), Othon Bastos (Corisco), Lidio Silva (Sebastián), Mauricio do Valle (Antonio das Mortes), Sonis dos Humildes (Dada).

El gran problema de la cultura americana es «encontrar un pasado útil», como señaló exactamente Van Wyck Brooks para Estados Unidos, hacia 1920. Los títulos de sus dos ensayos más famosos son, en sí, un programa: «La mayoría de edad de América» y «Un movimiento crítico en la vida americana». Objetivos que han sido y en gran parte siguen siendo la obsesión del artista americano, el de América en su totalidad. Es decir, una tradición sobre la que levantar su arte y su cultura con características propias. Porque América es un continente, no sólo geográfica y políticamente, sino una entidad con personalidad propia. Por encima de todas sus diferencias nacionales, en tantos órdenes acusadísimas, existe un espíritu americano, el «americanismo», tan cierto y general como el «europeísmo», el mismo denominador común que tienen Asia o África. Y por tanto unos caracteres y problemas semejantes, realmente comunes: el del arte y la cultura americanas es uno de ellos.

Para afrontar ambos han surgido dos tendencias globales: el nacionalismo y el internacionalismo. La primera busca los valores directamente autóctonos, capaces de crear ese arte y cultura genuinos, brotados de la raíz misma de su origen. La universalidad propugna y realiza un arte vinculado e inspirado en las corrientes mundiales de cada momento, como la manera de evitar ese aislacionismo «provinciano», que ha sido siempre la preocupación de los grandes artistas americanos del Norte y del Sur. Los defensores de la primera tendencia buscan lo nacional para llegar por él a lo universal. Los segundos aceptan lo mundial para traducirlo a los caracteres nacionales propios; prescindiendo de los casos en que se limitan a la simple imitación de lo extranjero, de lo que está de moda. Es un dilema común al americanismo, que se planteó anteriormente y con más energía en Estados Unidos, por su rápida constitución como nación poderosa: la pugna entre la cultura

británica de Nueva Inglaterra y la genuina del Medio Oeste. También, lógicamente, en todos los demás órdenes, empezando por la política: Hamilton y Jefferson, rivales entre sí, frente a los conceptos de Jackson, posterior opositor de aquellos dos conceptos. Los Estados Unidos han resuelto en gran parte esa cuestión, imponiéndola a favor de su enorme influencia de primera potencia mundial, como lo han hecho en tantos otros aspectos. Del mismo modo que lo hicieron España o Inglaterra en la época de sus imperios, con las diferencias y limitaciones de cada tiempo. Y también afrontándolo directamente por medio de una cultura de masas, que va desde los cómics hasta el cine. El western, típicamente norteamericano, que tanto se imita en otros países, es la prueba terminante. Pero en las naciones de Latinoamérica el problema siguió planteado en toda su vigencia teórica y práctica, y se ha trasladado a su cine, como manifestación de esa cultura y ese arte nacional y americano.

El cine brasileño secundó plenamente esas directrices, que sus grandes películas y su repercusión internacional hicieron patentes. Aparte de su historia en el mudo, que bien pudiera llamarse prehistoria, con películas legendarias como *Límite* (1929), de Mario Peizoto, el cine brasileño se define en los años cincuenta. Sao Paulo, la gran ciudad industrial, fue entonces la sede de un cine internacionalista, bajo la inspiración de Alberto Cavalcanti, realizador de renombre mundial, de notable labor en varios países. La productora Veracruz, de gran importancia y amplios recursos, fue un fracaso, y Cavalcanti se alejó de ella. Río de Janeiro dio lugar a un cine de pocos medios, improvisado y arriesgado, de ambientes populares, el «realismo carioca», de base neorrealista, propugnado y sostenido por Nelson Pereira dos Santos, con *Río, cuarenta grados* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957), como antecedentes del «novo cinema», representado en *Vidas secas* (1963); simboliza el lema de Zavattini: «hoy y aquí». Glauber Rocha ha dicho: «Así como yo, en aquel tiempo tanteando la crítica, desperté violentamente del escepticismo y me decidí a ser director de cine brasileño en los momentos en que estaba asistiendo a *Río, cuarenta grados*, garantizo que el ochenta por ciento de los nuevos cineastas brasileños sintieron el mismo impacto». Es un cine con caracteres nacionales, frente a las películas de pretensión cosmopolita imitativas, que Alexis Viany llamó «las viudas de Hollywood». Y Pereira dos Santos es considerado «el padre del nuevo cine brasileño».

Pero el «novo cinema» de Brasil como tal, surge en Bahía —aunque hecho en todas partes— hacia 1960. Su figura señera y capital es Glauber Rocha, y con él una serie de nombres, luego incrementados: Robert Pires, Ruy Guerra, Anselmo Duarte, Carlos Diéguez, León Hirzsmann, Robert Santos, Roberto Faria, Linduarte Noronha, Paulo Saraceni, Alexis Viany, Walter Lima…, etcétera. Más el mismo Pereira dos Santos, que se incorpora a la nueva tendencia. En 1962, el «novo cinema» está lanzando y comienza a darse a conocer en el mundo, primero en la italiana «Rassegna del Cinema Latino Americano» —en Santa Margherita, Sestri y Génova, sucesivamente—, en los años 1964 y 1965, y luego en los grandes festivales internacionales: *O pagador de promessas*, de Ansemo Duarte, obtiene la Palma de

Oro en Cannes (1962).

«Es necesario practicar el nacionalismo en la literatura y en el arte. Lograr una emancipación cultural, como se habla de una emancipación económica. Debemos pensar en Brasil como una nación, una nación americana, más exactamente de la América del Sur». «No podemos considerarnos ciudadanos del mundo, porque no somos aún suficientemente hombres de nuestra región y de nuestro país» (Lins). Y Glauber Rocha señala: «En nuestros países neuróticos, los únicos films que podemos hacer son también neuróticos. Pero esa neurosis la afrontamos dialécticamente, experimentando comprenderla y destruirla a través del análisis de nosotros mismos. Nuestra neurosis es la del hambre y la violencia». Son exactamente los dos puntos señalados por el crítico norteamericano, cuarenta años antes.

Pero este país gigantesco, diecisiete veces la extensión de España, que ocupa la mitad de Sudamérica, es abrumadoramente rural, si este término puede tener aplicación allí. Un interior inmenso tras una periferia de grandes ciudades. Es lógico que el «novo cinema» buscase allí la autenticidad del país, bajo la consigna: «Una idea en la cabeza, en busca de la verdad, con una cámara al hombro». Empezando por sus problemas capitales, igualmente gigantescos y estremecedores, sobre todo en esa frontera entre ambos mundos y su conflicto. Es su temática preferida, cuyo antecedente es *O cangaceiro* (1953), del «paulista» Victor Lima Barreto, aunque los hombres del nuevo cine abominen de él como una mixtificación, una visión externa de la cuestión. Después, surge otra generación, la del «novo cine novo», que vuelve a las gentes y los problemas de las ciudades como temas que el mundo actual está haciendo universales, sobre sus características nacionales: una manera de saltar sobre el dilema nacionalismo-internacionalismo. «Si hay unas razones étnicas o históricas, y si tanto las unas como las otras son distintas de pueblo a pueblo, de país a país, de continente a continente, las diferencias no resultan demasiado notables en cuestiones esenciales, pero, en cambio, enriquecen y complican extraordinariamente los panoramas parciales», ha dicho muy acertadamente el crítico catalán Porter i Moix.

Sobre estas condiciones está hecha *Dios y el diablo en la tierra del sol,* que es sin duda la gran película brasileña y una de las importantes del cine sudamericano. La segunda película de Glauber Rocha —nació en Victoria de la Conquista (Bahía) en 1938 y murió en Río de Janeiro en 1981— tras dos cortos y *Barravento* (1962-63). Es el drama del hombre en busca de algo esencial y eterno —su destino—, aquí centrado en la elemental supervivencia sobre la tierra más inhóspita, seca, desolada, el *sertao,* y en un medio social igualmente adverso de iniquidad y miseria organizada. Es un desarraigado, porque mata al capataz de la hacienda y huye con su mujer, tras la esperanza de una vida mejor. Lo que encuentra son hechos espirituales, tocados de misticismo primario. Primero a Dios, en la figura de aquel santón negro, con su multitud de fieles, a los que sacrifica en ritos arcaicos. Son exterminados por Antonio das Mortes, un bandolero al servicio de los terratenientes, imagen masculina de la muerte, al modo de las mitologías nórdicas. Y entonces se une al *cangaceiro* Corisco

con su tropa, que es la encarnación demoníaca, vengadora y justiciera. Pero Mortes es asesinado por el cazador de *cangaceiros*, y el matrimonio, solo, vuelve a estar frente al destino, que deben afrontar por sí mismos. La dialéctica de la situación, de que habla Rocha, es perfecta, pero llevada al plano superior de la exaltación, la desesperación, el irracionalismo, las fuerzas instintivas, ciegas… hasta llegar a un alucinante espejismo. La lógica se pierde en lo mágico, y la veracidad documental traspasa sus límites hacia una especie de espejismo del absurdo casi onírico.

Pero todo ello es cierto, porque sube de la tierra hacia la gente como la savia por un árbol. Buñuel y el Eisenstein de *¡Que viva México!* están invariablemente presentes, aunque no en mimetismo sino en espíritu. De esa veracidad mágica, de esa transmutación de lo real a lo hechizante, surge la tremenda fuerza del film, arrolladora como un rito de brujería. Si se puede hablar de una obra telúrica, es ésta.

Después, Rocha seguirá un proceso evolutivo en función de las directrices marcadas por las condiciones del cine brasileño y sudamericano. En su país realiza *Terra em transe* (1966) y *Antonio das Mortes* (1968), sobre la figura secundaria de este film, dos películas notables, en las que mantiene sus características. Instalado en España rueda *Cabezas cortadas* (1970), ya sin el medio ambiente real, sino llevado a la abstracción, pero conservando lo esencial de sí mismo y de sus personajes. Como el afrobrasileño Ruy Guerra, en un film internacional y en un ambiente europeo, hace una película de alma africana en *Dulces cazadores* (*Sweet Hunters*, 1969). Toda una escala de complejas perspectivas se abrían ante el cine latinoamericano desde este film de Glauber Rocha, su gran obra maestra.

FILMOGRAFÍA: 1962: *Barravento (Barravento)*. 1964: *Deus e o Diablo na terra do sol (Dios y el diablo en la tierra del sol)*. 1967: *Terra em transe*. 1968: *O Cancer; O Dragao da maldade contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)*. 1969: *Der Leone Have Sept Cabeças*. 1970: *Cabezas cortadas*. 1980: *A Idade da Terra*.

Roberto Rossellini

Nació el 8 de mayo de 1906, en Roma, Italia. Murió allí en 1977. Es el creador del neorrealismo italiano —con el antecedente de *Ossessione*, de Visconti y el gran consecuente definitivo de la formulación de Zavattini—, como actual avatar del gran realismo latino; manifestación de la vida tal cual es, del mundo y sus hombres, de modo exterior, objetivo, directo y verídico. Contra el expresionismo nórdico, subjetivo, las cosas y los hombres. La personalidad, la existencia y la obra de Rossellini son la vida misma en su torrencial devenir, espontánea, intuitiva, contradictoria y, en resumen, libre. Lo vital, con todo su aliento humano, su caos y su último sentido, es el valor fundamental y el motor de la obra del realizador; todo lo demás es accesorio y llega a ello a través de los hombres y los hechos que pasan ante él o cruzan afectivamente su vida personal, nunca de una idea, a la que sólo llega a través de aquéllos. Rossellini mismo es su personaje predilecto y su existir es también su obra.

«Llegué al cine —dice— un poco por casualidad y un poco por vocación. Mi padre era muy rico y no teníamos problemas económicos. Había construido el primer cine moderno de Roma, en 1918. Yo tenía allí acceso libre y vi una cantidad enorme de películas. Además, mi padre era un gran cultivador de las artes y siempre teníamos la casa llena de artistas: cuando vivía mi padre, los domingos eran maravillosos, porque se reunían en casa hombres extraordinarios. De esta forma, mi interés por el arte ha sido siempre muy grande. Esto, unido al gran conocimiento del cine que tenía, cosa bastante rara entonces, hizo que al morir mi padre y disolverse rápidamente nuestra fortuna, me pusiera a trabajar en el cine, aprovechando que conocía a bastante gente de este ambiente». Hace montaje, doblaje, escribe argumentos que otros firman… Como aprendizaje, en el Instituto Luce hace una serie de documentales (1936-1941), y, por un azar, dirige su primera película larga, *La nave bianca*, en 1941, con argumento y supervisión de Francesco de Robertis. Es la época mussoliniana, la guerra, y sus primeras películas son de propaganda bélica, aunque lo más discreta posible: *Un pilota ritorna*, con argumento de Vittorio Mussolini, y *L'uomo dalla croce*, films manifiestamente menores, elementales. Y en el momento crucial del final de la guerra, con Italia hundida bajo la doble presión de las tropas alemanas en retirada y los ejércitos aliados en incontenible avance, sin poder utilizar estudios, ocupados por las tropas, sin apenas material, desaparecido en el desastre, con unos actores secundarios como Anna Magnani, procedente de los *varietés*, y Aldo Fabrizi, dedicado al vodevil, hace su primera obra maestra: *Roma, ciudad abierta* (1944-45).

El asunto procede de un hecho auténtico: el fusilamiento en 1944, por los

alemanes, del sacerdote Don Morosini. Pensaba hacer un cortometraje y para ello fue en busca de Fellini, que colaboró en el guión del asunto, de Consiglio y Amidei, hasta convertirse en una película larga. Episodio de la resistencia contra los alemanes, que de aliados se han convertido en ocupantes, en un barrio popular, con gentes de la calle, tratando la gran tragedia en un tono de desgarrado humor, que unas veces domina y otras es aventado por el huracán dramático. A veces, de una violencia escueta y de formidable poder, como la Magnani derribada de un tiro suelto desde el camión que se lleva a los detenidos o el fusilamiento del cura, visto por los niños, que retornan impresionados, cabizbajos, sobre el fondo de la Ciudad Eterna. A veces, melodramático, como las torturas del detenido por la Gestapo, aunque la realidad superase todo el melodrama y era la primera vez que un hecho así se ponía de manifiesto en su espantosa autenticidad. El impacto producido por el film fue enorme, porque de un golpe se barrían todos los convencionalismos de una propaganda bélica interesada y adulterada, falsa en un sentido o en otro, porque la interpretación de los actores quebraba lo tradicional, bajo el golpe documental, y este documentalismo era especialmente la veracidad insobornable de los hombres y el ambiente. El neorrealismo había sido lanzado y marcaría, desde entonces, no sólo el cine mundial, sino el arte de nuestra época.

Paisà (1946), película en varios episodios —mutilada en muchos países—, es otra obra maestra y típica de Rossellini, con algunos de sus cuentos realmente maravillosos y otros más propicios al olvido, en su concreto detalle. Pero la anécdota, tanto en unos como en otros, es secundaria, los personajes pueden perderse, la unión lógica no se ha buscado siquiera… Pero lo que queda, verdaderamente inmortal, es el ambiente, con su enorme intensidad dramática, y las gentes anónimas elevadas sobre esta alta plataforma de lo trágico para convertirse en héroes sin dejar de ser seres humildes. Es la clave del neorrealismo. Lo que vale es ese ambiente brumoso, desolado, tenso al máximo, de las llanuras del Po, donde pululan los guerrilleros. O esos últimos momentos de la guerra, ese frenético caminar y correr por las ciudades, sumidas ya en el caos de la derrota, en el hálito estremecedor de la catástrofe, que pesa sobre todos y que cada uno recibe a su modo. O las luchas sin cuartel, desesperadas, de los guerrilleros de ambos bandos, con sus tiroteos, emboscadas y ejecuciones callejeras. Y es, como en el caso de Zavattini, el descubrimiento por el cine italiano de una Italia auténtica, estremecida y clamante, que nunca se olvidará ya por completo. La llamada a la realidad, a la veracidad, a la sinceridad, que han de hacer del cine italiano el primero del mundo, durante años.

Rossellini es un hombre arrastrado por su enorme vitalidad, inquietud, inteligencia, de una versatilidad constante frente a todas las cosas, porque todas las cosas le interesan. Su pasión son los automóviles y la velocidad. Cuando puede tiene seis u ocho. Y las mujeres, con amores tormentosos que no se detienen ante situaciones legales ni ante los escándalos que han perjudicado su carrera; los más célebres han sido los de Anna Magnani e Ingrid Bergman. Perezoso por naturaleza, se

entrega constantemente a toda actividad desordenada, con una enorme potencialidad de trabajo, que no conoce la fatiga. Irresoluto, fundamental, se lanza con enorme rapidez mental y decisión sin freno a todo proyecto que pasa ante sí, por su vida más que por su mente. «Cuando me pongo inteligente estoy perdido», dice. Y Anna Magnani decía: «No es un hombre, es un huracán». Autor cristiano, católico, porque «el cristianismo no lo pinta como bueno y perfecto, reconoce los errores y el pecado, pero admite también una posibilidad de salvación». «Es en la búsqueda y en la benevolencia con la que se considera el pecado en lo único que yo veo la posibilidad de aproximarse a la verdad». Realista por definición y naturaleza, cree ante todo en la fantasía y su libertad. Sus argumentos, vistos en un golpe de inspiración y elaborados generalmente con Sergio Amideo, no están acabados nunca hasta el final de la filmación, porque improvisa constantemente, sin un método preconcebido; a pesar del rigor constructivo de muchas de sus escenas, el guión estricto no existe para él. Desde el primer día de rodaje «me instalo tras mis personajes y después dejo correr la cámara tras ellos». «¿Cómo trabajo? Esto no se sabe nunca». Esta personalidad, esta vida y esta manera de trabajar han hecho de él, con frecuencia, un director sospechoso, enfilado por todas las reservas de los productores. Y cada una de sus películas y el conjunto de su obra tienen las fluctuaciones, altos y bajos, de esa personalidad. Como su obra general es, esencialmente, una autobiografía. Todo lo que ha pasado por su vida ha procurado hacerlo cine, y cuando lo ha logrado es una parte de esa personalidad y esa vida, bajo el huracán de sí mismo. Gran italiano, gran latino, la obra de Rossellini es Rossellini.

Después de lo que *Roma, ciudad abierta* y *Paisà* representan de su vida y su país, *L’amore* nació porque el «fenómeno que debía examinar se llamaba Anna Magnani». Empezó por ser solamente «La voz humana», de Cocteau, el gran monólogo de la mujer que defiende su amor ya imposible; pero como resultó un mediometraje, Fellini inventó el segundo episodio, *El milagro*, con la misma actriz. *Stromboli* y las películas sucesivas, hasta *La paura*, son la llegada a su vida de Ingrid Bergman, como actriz y como mujer, etapa fundamental de su existencia y de su obra. *Stromboli*, sobre todo, es una obra maestra, el gran drama de los sin patria, una de las pesadillas humanas del mundo, desde la guerra hasta hoy. Como antes sucedió con *Alemania, año cero*, *Stromboli* surge de una visita a aquel país en 1947 y es una película escueta, rígida, dura y valerosa, donde el ambiente crea los personajes y la tragedia. *Francisco, juglar de Dios* es su catolicismo personal, pleno de vialidad, porque sentía al santo de Asís como un loco divino; una bella y lograda película, hecha con actores naturales, frailes auténticos, mendigos, y sólo con dos actores profesionales. Tras su ruptura con la Bergman, cuando la estimación de su figura sufre un descenso notoriamente injusto, emprende su viaje a la India, que es una recapacitación vital, la necesidad de comenzar de nuevo en una fuente originaria de la Naturaleza hecha de siglos de leyenda. «Cuando ya se ha caminado en cierta dirección —declara— se pierde la curiosidad, el entusiasmo. Se acerca uno a otras cosas. A fin de cuentas no

he cesado nunca de marchar hacia adelante, en busca del hombre, del individuo. Algunos de mis últimos films eran demasiado autobiográficos. Eran cuentos hechos para mí mismo. Después sentí la necesidad de buscar nuevos horizontes y, puesto que aquí no los encontraba, los he hallado en la India». La idea y el sistema se harán después un motivo de nuestros años, peregrinaje de los jóvenes que buscan un camino. Este viaje tiene, en su vida personal, los ecos de un nuevo escándalo amoroso: sus relaciones con la actriz india Sonala Das Gupta, con la que se casará tras su divorcio de Ingrid Bergman. Y profesionalmente es su encuentro con la televisión, pues de su labor salen dos series televisivas y una película. *El general de la Rovere* es una vuelta a su origen, al neorrealismo típico, sobre la resistencia y la lucha contra la Gestapo: una obra maestra de un rigor y perfección extraordinarios. Del mismo orden, pero menos completa, es *Fugitivos en la noche,* aunque siempre importante. *Vanina Vanini,* según Stendhal, reconstrucción histórica de la Italia de 1823 y sus luchas, es una gran película, plena de patetismo y poesía, muy bien hecha, que da idea del amplio registro artístico del realizador.

Pero Rossellini ha descubierto las grandes masas y ese vehículo de dirigirse a ellas, amplio como ninguno, que es la televisión, para darles, ante todo, información, una gran «crónica didáctica». Reniega del cine como inoperante y limitado frente a esos hechos y comienza sus series televisivas, desde *La edad del hierro, La toma del poder por Luis XIV, La lucha del hombre por su supervivencia, Los hechos de los Apóstoles, Sócrates*… filmadas en coproducción por las televisiones de varios países, entre ellas la española. Vicente A. Pineda ha señalado, con aguda exactitud y justicia crítica, lo que este paso significa para un director como Rossellini: «A diferencia de otros directores que se abandonan a lo fácilmente comercial, olvidando los aciertos y la independencia de antaño, Rossellini tiene la valentía y la humildad de rechazar las sugestiones, de escapar de la ambición consciente o inconsciente, y de volver a comenzar, casi de cero, en una etapa que supone una continuidad y una evolución respecto a toda la actividad cinematográfica precedente de este extraordinario director».

Su obra es, así, de una variedad asombrosa, a veces desigual, pero siempre con una unidad profunda, una personalidad inconfundible. Siempre es un gran creador y maestro del cine, capaz en cualquier momento de la sorpresa y la gran obra maestra, como tantas ha realizado.

FILMOGRAFÍA: 1941: *La nave bianca*. 1942: *Un pilota ritorna*. 1943: *L'uomo della croce; Desiderio*. 1945: *Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta)*. 1946: *Paisà*. 1947: *Germania, anno zero*. 1948: *L'amore,* dos episodios; *Miracolo; La macchina ammazzacattivi*. 1949: *Stromboli, terra di Dio (Stromboli); Francesco Giullare di Dio*. 1951: *Les sept péchés capitaux*. (Un episodio.); *Europa'51 (Europa 1951)*. 1952: *Dov'e la libertà?* 1953: *Viaggio in Italia (Te querré*

siempre); Siamo donne (Nosotras las mujeres), un episodio; *Amori di mezzo secolo,* un episodio. 1954: *Giovanna d'Arco al rogo; Angst/La paura*. 1958: *India*. 1959: *Il generale della Rovere (El general de la Rovere)*. 1960: *Era notte a Roma (Fugitivos en la noche); Viva l'Italia!* 1961: *Vanina Vanini (Vanina Vanini); Anima nera (Alma negra)*. 1962: *Rogopag (Rogopag),* un episodio. 1964: *L'eta del ferro*. 1966: *La presa del potere di Luigi XIV*. 1967: *Idea di un isola*. 1968: *Gli atti degli apostoli*. 1970: *Lotta per le sopra vivenza; Socrate*. 1972: *Agostino d'lppona*. 1973: *Pascal*. 1976: *Il Messia*.

Volker Schlöndorff

EL JOVEN TÖRLESS (Der junge Törless)

FICHA TÉCNICA: Alemania-Francia: Seltz Film Nouvelles Editions de Films, 1966. *Argumento:* basado en la novela de Robert Musil. *Guión, diálogos y dirección:* Volker Schlöndorff. *Fotografía:* Franz Rath. *Música*: Hans-Werner Henze. *Montaje:* Claus von Boro. *Decorados:* Maleen Pacha.

FICHA ARTÍSTICA: Matthie Carrière, Bernd Tischer, Marian Seidowsky, Alfres Dietz, Barbara Steele, Jean Launay, Fritz Gehlen, Hanne Axmann-Rezzori, Herbert Asmodi.

El régimen hitleriano procedió a la reforma del cine alemán —que fue uno de los primeros del mundo— en dos frentes: un dirigismo implacable y metódico, como arma ideológica, y un racismo exterminador, que aniquiló o llevó fuera del país a sus mejores figuras. El resultado fue la anulación completa y profunda del cine germano. Al acabar la guerra, con la caída del nazismo, se intenta encontrar un camino, y unas cuantas películas pudieron abrirlo: *La balada de Berlín* (*Berliner Ballade*, 1949), de Stemmle; *En aquellos días* (*In jenen Tagen*, 1947), de Helmut Kautner; *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), de Wolgang Staudete. Pero no se hizo, salvo algunas imitaciones de estos y otros films, realizadas sin fortuna, y el cine alemán acabó por dedicarse al más simple y llano comercialismo sin horizontes, a base de películas policíacas, comedietas o el más vulgar erotismo. Las «nuevas olas» y luego los «nuevos cines», que aparecen en muchos países, tienen su reflejo allí hacia 1962, y los nuevos cineastas acaban por formar la «Fundación del Joven Cine Alemán», con un apoyo económico estatal. Así surgen nuevos nombres, con películas de gran interés y propósitos renovadores, que obtienen premios en diversos festivales: los hermanos Schamoni, con *La veda del zorro* (*Schönzeit für Füchse*, 1966), de Peter, y *Es* y *Wir-Zwei*, de Ulrich; Alexander Kluge, con *La muchacha sin pasado* (*Abschied von Gestern*, 1966) y *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, 1968), y *Escenas de caza en la Baja Baviera* (*Jadgszenen aus Niederbayern*, 1970), de Peter Fleischmann… Un grupo creciente, de gran interés.

Pero creo que la película de mayor trascendencia es *El joven Törless*, porque está plena de cuestiones que van desde la psicología a la política. El realizador y guionista Volker Schlöndorff lo ha visto claro y lo dice expresamente: «Toda psicología va a

desembocar en la política». Lo que quiere decir es que es un film histórico, en el sentido de abarcar los múltiples aspectos espirituales, sociales, costumbristas, idealistas, raciales y de toda otra índole, que acaban por formar el trazado visible de la política y de la historia. Es la adaptación de una novela del gran escritor austríaco Robert Musil, publicada en 1906, que se desarrolla en el Imperio austrohúngaro de Francisco José. El realizador ha mantenido el momento y el lugar, filmando los exteriores en los mismos lugares de la novela, en los límites de Austria y Hungría, en palacios y colegios auténticos, con actores naturales de los ambientes juveniles de Múnich. Respeta la época, porque considera que ahí radica precisamente uno de los puntos de apoyo fundamentales de la idea del film.

Con aquella Austria de Francisco José se han hecho, en todas partes, las películas de la alegre Viena, dominada por una aristocracia culta, distinguida, refinada, dotada de una benevolencia paternalista y una tradición de ocio, elegancia y saber vivir. Sus dramas lo eran de amores románticos y duelos caballerescos por una mujer, fraguados al son de los valses célebres. Pero detrás de los valses de Viena había otra cosa: un coloso nacional formado por una amalgama de pueblos distintos y sustentado en una sociedad podrida hasta sus raíces. El emperador Francisco José vivió 86 años y reinó 68, desde las revoluciones de 1848 hasta 1916, cuando la Primera Guerra Mundial —que él desencadenó materialmente— estaba en su apogeo. Dos años después, el Imperio no existía, pero en verdad no era más que un fenomenal anacronismo que había vivido con el espíritu reaccionario de Metternich y de la Santa Alianza. Aquellos vistosos militares de casacas blancas nunca ganaron una sola guerra, que no fuera la de represión contra las minorías raciales que trataban de independizarse en el seno del país. Stroheim hizo su cine con esta disgregación íntima y profunda del país donde había nacido. Todo aquello es ya un recuerdo, nostálgico para unos y lamentable para otros.

Lo que el joven realizador Schlöndorff —tiene entonces 29 años— presenta en su película es otra cuestión mucho más amplia, honda y, sobre todo, que nos afecta directamente. Ese cine alemán, recién surgido, tiene que tratar los mismos problemas generales que los de cualquier otro cine joven del mundo, porque la juventud es hoy una internacional. Pero los alemanes se encuentran constantemente ante una cuestión específica y tremenda: la del origen y consecuencias del nazismo. Cuando un país se ve sumido en una catástrofe de magnitud incalculable, se tiende a no hablar de ella, a darla por pasada y superada, como un incidente esporádico y trágico. Pero el nazismo no fue algo que nació sin antecedentes ni pasó para siempre, sin dejar huella. Nada de lo que acontece una vez pasa sin dejar un rastro. De un modo u otro está ahí, para siempre. El nazismo fue una manifestación profunda de los peores aspectos de un país y de unos hombres, como en otros países y en otros hombres lo ha sido y seguirá siendo todo momento histórico del que luego tienen que avergonzarse, que renegar de él, renegando así de una parte oscura y terrible de sí mismos.

El joven Törless es un documental del espíritu germano en su raíz negra, una

entrada valerosa en esa cuestión tan peligrosa de tocar, tan evitada por todos. Schlöndorff se ha formado en Francia, ha estudiado en París, ha sido colaborador de directores franceses como Resnais, Melville, Malle…, ligados a las formas y temas del nuevo cine francés. Ésta es su primera película argumental, y lo que hace —contra todos sus antecesores— es un film de forma clásica y de espíritu netamente germánico. Es la ventaja del emigrado, que puede ver su país desde fuera comprendiéndolo muy desde dentro. Pero su trascendencia es mucho mayor, porque este espíritu germánico, que aquí se analiza y lleva a sus últimas consecuencias, ha determinado la forma social y política de un país poderoso, que cambió la faz del mundo por medio de la mayor guerra que ha conocido la historia. Y todo nace de ahí, del alma de esos adolescentes en la vida del extinguido Imperio Austro-Húngaro de 1906. Pero nada de eso había pasado cuando el nazismo llegó al poder, y lo que el realizador quiere preguntarse es si eso subsiste todavía, si es una manifestación consustancial del país al que pertenece. La actitud no puede ser más valerosa y el propósito más importante.

El adolescente Törless es internado en un colegio de provincias por sus padres, que le recomiendan a dos compañeros, formales, estudiosos, en los que les parece poder confiar. Así son, pero también resultan dos verdaderos monstruos, sin que lo uno excluya a lo otro. Descubren el robo cometido por un compañero, de espíritu débil, y deciden apoderarse de él. Le obligan a que haga todo lo que ellos quieran, de manera ciega, con sumisión total. Es la expresión ciega de la voluntad de poder. Algo que domina el espíritu germánico y que ya había sido decididamente acusado por otras películas, desde *El gabinete del doctor Caligari*. De aquí se pasa, sin transición, al sadismo, que conduce a torturas implacables y a una aberración sexual como expresión de ese poder, no como desorientación de un impulso erótico. Todo ello está luego en la historia del nazismo alemán. Pero la otra actitud más compleja es la del joven Törless, que trata de observar y comprender. Comienza preguntando al profesor de matemáticas por el aparente absurdo de los números imaginarios, que le preocupan, y acaba siendo testigo impasible de las aberraciones y crueldades de sus dos amigos, sin intervenir, también sólo por afán de comprender. La más pura expresión de lo inhumano, en nombre de la inteligencia y del método, está expuesto aquí. De los números imaginarios se puede pasar a los campos de exterminio, porque los caminos de la barbarie y de la degradación son múltiples. Cada país y cada tipo de gentes tienen el suyo. Lo que el realizador ha querido presentar es ese itinerario en el alma de los alemanes, desde el afán intelectual hasta todas las degradaciones del espíritu y del cuerpo. Es, pues, un tremendo problema de tipo universal, visto aquí por un alemán frente a los alemanes, pero que todo hombre de cualquier país y raza debe considerar, meditar y prever. Es decir, encontrar el camino que debe evitarse aunque esté bañado por las mejores palabras y las más brillantes ideas.

La película es sencilla, directa, reposada, muy al estilo del mejor cine germano. A veces se nota un cierto envaramiento en los actores, como en todos los que no son

profesionales, cuando se trata de expresar difíciles procesos psicológicos. Sólo Barbara Steele, en el papel de la prostituta, es actriz profesional. En la relación de esta mujer con los estudiantes existe otro juego de tensiones, complementario de la acción principal. Sirvienta que tuvo un hijo natural, fue expulsada de la casa donde servía y arrojada así a aquel oficio. Entonces se venga de los hijos de los que la hundieron, contándoles su historia, tratándoles con el mismo desdén y desprecio con que a ella la trataron. Por todas partes, empezando por los sórdidos y lóbregos ambientes del colegio, aparece ese clima de descomposición, de pugnas oscuras y terribles, que en el caso concreto de la película son psicológicas, a veces sociales, pero que acabarán por tomar inesperados vuelos y largas resonancias, hasta llegar a configurar la política y la historia, no ya de un país, como aquí se pinta, sino de toda una etapa. El realizador y guionista ha transformado la novela, psicológica e introspectiva, en simples hechos objetivos y concretos, porque ahí radica su objetivo. Musil (1880-1942) intuyó en esta obra juvenil y menor el origen de las tiranías, y Schlöndorff parte exactamente de este punto, donde el novelista termina. No es una película perfecta, a veces resulta incipiente, pero constituye un valioso testimonio de valor universal y permanente.

Otros films suyos, realizados con mayores medios, señalan aspectos del despotismo y la rebelión como consecuencia: *El rebelde* (*Michael Kohlhass, der Rebell*, 1969) y *La inesperada riqueza de los pobres de Kombach* (1970). Ambos, sobre hechos verdaderos, son excelentes reconstituciones de época, desde dentro, mejor realizadas. Pero, frente al nuevo cine alemán, ante un cine de problemas actuales, *El joven Törless* ostenta valores más directos y eficaces.

Vittorio de Sica

Nació el 7 de julio de 1902 en Sora (Fronsinone), Italia. Murió en Îlle de France, Francia, el 13 de noviembre de 1974. Detrás de la personalidad, la obra y las ideas del realizador, así como de la figura del actor, está la vida misma, directa y palpitante, como elemento formativo, con total decisión; igual que en Rossellini, Fellini e incluso Antonioni, aunque en este último aparezca más atenuada por un medio social más sofisticado. El vitalismo es el origen inmediato del mejor cine italiano, en sus films y en sus hombres. Su familia, de origen napolitano, vivía en Reggio Calabria, donde su padre era empleado de banco, con un pequeño sueldo que apenas podía ocultar dignamente su efectiva miseria. Una sirvienta tuvo la ocurrencia de denunciar a un célebre bandido de la región y, para huir de la segura venganza, su padre consiguió el traslado a Sora, entre Nápoles y Roma, donde nació Vittorio, que ya tenía otros hermanos. Su padre era un caballero pobre y distinguido, a la manera de los que De Sica ha encarnado en tantos films, poeta y músico, con un piano siempre comprado a plazos y que, también siempre, se llevaban antes de acabar de pagarlo. El sueño de sus padres era ser trasladados a Roma, o al menos a Nápoles, lo que consiguió, para encontrarse en una ciudad atacada por el cólera. El recuerdo de este ambiente de pánico colectivo se une al modesto barrio donde vivía, con esos otros dos bien típicos: una prostituta que habitaba enfrente y que se obstinaba en regalarle caramelos, con gran indignación de su familia, y el hermano de un preso, que entonaba canciones napolitanas bajo las ventanas de su celda, en cuya letra decía al prisionero lo que el abogado le recomendaba. Luego viene el traslado a Florencia y, por último, a Roma, mientras el muchacho seguía la carrera de contable, fácil y barata, con el propósito de ayudar inmediatamente a su familia.

Nunca pensó en ser actor, a pesar de que a los diez años, por el anuncio de un periódico, había hecho un pequeño papel en la película *El proceso de Clemenceau,* interpretada por Francesca Bertini. Entretanto, su padre había conocido una época de holgura en una compañía de seguros, que la Primera Guerra Mundial hizo quebrar, volviendo todos a la disimulada pero apremiante pobreza. Y en la lucha íntima entre colocarse inmediatamente, para aliviar aquella situación, y emprender alguna otra cosa de mayor porvenir, se encontró por las calles de Roma con un amigo actor que le llevó a la compañía de Tatiana Pavlova para hacer el papel de un criado, que representaba la muerte; su extremada delgadez le hacía adecuado para el personaje, lo compuso perfectamente y consiguió un primer éxito. De allí pasó a la compañía de Italia Almirante, donde enseguida consigue el papel de primer galán y un idilio con la primera actriz. Desde entonces, De Sica será en el teatro una especie de «encanto de las damas». Después pasa al *music-hall* como tenor bufo, logrando gran popularidad.

En 1928 entra en el cine como profesional, con la oposición tenaz del productor Pittaluga, que tenía la obsesión de que con semejante nariz no llegaría nunca a ser nada en la pantalla, estribillo que repetía cada vez que le proponían para otro film. Pero se consolida definitivamente en la mejor película de Camerini, *¡Qué sinvergüenzas son los hombres!* (1932), y desde entonces emprende su larguísima carrera de actor, con más de un centenar de películas interpretadas. En 1935 es el protagonista de *Daré un millón*, de Camerini, uno de cuyos guionistas es Cesare Zavattini, cuya amistad ha de convertirse en una colaboración fundamental para la obra de ambos. Porque es sumamente difícil separar la labor y la influencia recíproca del realizador y del guionista cuando se forma esa simbiosis completa, que da sus mejores frutos. Apenas es posible analizar por separado la obra de cada uno sin incurrir en una abstracción demasiado arriesgada. Pero en las películas de De Sica como realizador está siempre presente la obra de Zavattini como guionista, aunque esta colaboración no exista en algunos casos concretos.

A través de más de veinticinco películas dirigidas por Camerini, Genina, Gallone, Palermi…, De Sica se ha convertido en el más famoso galán italiano, verdadero ídolo del público femenino. Se ha casado con una de las actrices de sus películas, Giuditta Rissone, con la que tiene a su hija Emi, separándose en 1938, con la pretensión de anular su matrimonio en diversos países, pero sin lograrlo ante la ley italiana. De su unión con la actriz María Mercader tendrá dos hijos, sin poder resolver su situación, semejante a la de Sofía Loren y Carlo Ponti. A pesar de sus éxitos artísticos y económicos en la pantalla como actor, De Sica piensa siempre en ser un realizador. Ya en 1939, De Sica y Zavattini intentan realizar un argumento del segundo, cuyo título original era *Demos a todo el mundo un caballo de madera*, es decir, hay que dar un juguete a todos los hombres. Sólo años después conseguirán verlo en la pantalla, con el título de *Milagro en Milán*. En 1940 dirige su primera película, *Dos docenas de rosas escarlatas*, sobre una obra teatral y guión de Aldo Benedetti; film amable, con un equívoco de vodevil, comedia al uso, tan abundantes bajo el régimen mussoliniano. Sus tres películas siguientes están aproximadamente en la misma línea, casi obligada por la fuerza de las circunstancias: *Magdalena, cero en conducta* (1940), *Nacida en viernes* (1941) y *Recuerdo de amor* (1942). Aunque Zavattini había revisado el guión de alguna de estas películas, su verdadera colaboración comienza con *Los niños nos miran* (1943), película que inexplicablemente pasó la censura. Film importante, verdadero arranque de la obra de De Sica como realizador, aunque con una cierta tendencia a un sentimentalismo que hará desaparecer en sus grandes films. *La puerta del cielo* (1944) es más bien una película de compromiso, con un estudio de caracteres ante una situación excepcional. Porque conforme la presión oficial del fascismo se va haciendo más fuerte sobre el cine, De Sica prefiere refugiarse en sus tareas de actor. Y al terminar la guerra produce esa película capital del neorrealismo que es *Limpiabotas*. Para llegar a su cúspide con *Ladrón de bicicletas* (1948), donde están completas y perfectas las concepciones de De Sica-

Zavattini. Después, tienen la noción exacta de la última frontera a que han llegado en el neorrealismo, y Zavattini proclama: «Sentimos la necesidad de ir más lejos». Y hacen, por fin, *Milagro en Milán* (1950-51), su viejo proyecto de 1939. Una bella película, que debió ser protagonizada por Totó, al que Zavattini consideraba uno de los más grandes actores, y donde se recurre a lo mágico, a lo sobrenatural, para hacer volar el naturalismo implícito en el neorrealismo. Tiene escenas magníficas, entre la veracidad y el ensueño, como ese grupo de pobres calentándose con un rayo de sol quizá celestial. Las interpretaciones y críticas de este film han sido opuestas y siempre polémicas. Para mí, ese paso más allá, cuya necesidad sentían los autores, está claro: la fantasía, la imaginación, la poesía, porque también todo ello es un medio de acción, un elemento de lucha social. Los pobres echan a volar aquí, quizá como una evasión puramente imaginativa, pero no siempre es así, y la más atrevida fantasía, el sueño más imposible, también puede hacerse realidad, como en verdad ha sucedido y viene sucediendo tantas veces: la imaginación también es un arma.

Umberto D está hecha en memoria de su padre, aquel pobre empleado que murió cuando su hijo obtenía los primeros éxitos y abordaba la fortuna. Después de los niños, el obrero desamparado, los obreros sin trabajo, es el viejo jubilado al que la sociedad ha olvidado también. De Sica y Zavattini llevan aquí sus procedimientos a un último extremo de pureza, que no siempre logra su eficacia, hasta rozar el documental, el «cine ojo» de Vertov o lo que después será el «cine vérité». La acción abierta, con escenas que se suceden uniformes, detallistas, intimistas, cobra aquí toda su plenitud, llevada a una microcinematografía de los hechos y caracteres, que es la idea central propugnada por Zavattini para el cine actual. *Estación Termini* (1953) es evidentemente una película fallida, y en *El oro de Nápoles* (1954) se acentúa, a través de seis episodios, la tendencia zavattiniana al análisis de la realidad cotidiana y minúscula, a la que había conseguido dar enorme patetismo en *Ladrón de bicicletas*, pero que aquí tropieza con esa frontera que la película marca: la renovación necesaria del neorrealismo. En *El techo,* De Sica-Zavattini tornan al problema concreto, uno de los más acuciantes de nuestra época con el crecimiento fabuloso de las ciudades: la falta de vivienda, de un hogar, por minúsculo y pobre que sea, donde cobijar una vida, unos amores e incluso una miseria. La última miseria es no tener ese techo. Es una bella película, valerosa, con excelentes escenas, pero con un conjunto indeciso. Aún van a intentar el lado fantástico-realista, en sus dos términos separados, en *El juicio universal:* una voz sobrenatural anuncia el comienzo del Juicio Final a una serie de personajes dedicados a sus pequeñas pasiones, vicios, intrigas, soberbia, egoísmos, aunque éstos sean el del puro amor. El terror cunde en Nápoles, todos se arrepienten y comprenden la trivialidad de sus instintos, pero la voz se desvanece y rápidamente vuelven al punto donde estaban. Un personaje resume, con esta idea propia de Zavattini: «Ya veo que si se quiere alguna cosa, es preciso arreglárselas solo». Esta soledad del hombre actual, esta indiferencia atroz de la sociedad que le rodea, es la corriente central de la obra de De Sica-Zavattini, que se ha sentido como

una denuncia y ha ocasionado todas las acusaciones contra sus películas y las dificultades para ser realizadas. De Sica ha tenido que producir las principales empleando en ello el dinero que ganaba como actor. Que es mucho, porque ha industrializado esta última profesión, haciendo toda clase de pequeños papeles, sin discriminación, prestando su nombre como simple atracción de cartel. El éxito enorme de la serie que comienza con *Pan, amor y fantasía*, dirigida por Luigi Comencini, le sitúa como primera figura mundial en este aspecto. Pero es un actor formidable, como lo demuestra en ese extraordinario personaje de *El general de la Rovere*, de Rossellini.

Como realizador, De Sica vuelve hacia un cine más tradicional, siempre con sus esenciales características en *Dos mujeres* y *Matrimonio a la italiana*, ambas con Sofía Loren, que obtienen un gran éxito de público, intercalando entre ellas *Los secuestrados de Altona*, según la obra de Sartre. En estos años, en que se estima más la renovación que la consecución, De Sica pasa por un período de desvalorización, tachado de manierismo y repetición, como fue el caso de Rossellini. Pero, como en éste, se vuelve a comprender su incuestionable categoría fundamental de magnífico creador frente a *Los girasoles* y, especialmente, ante *El jardín de los Finzi Contini*, que obtiene el Oscar en 1972 a la mejor película extranjera. Es toda una evolución.

Siempre en el núcleo central de su obra está ese realismo puro, duro, implacable, que acaba por aparecer como una pesadilla de la soledad humana, de la inasistencia de la sociedad, hasta adquirir una amarga y desolada poesía. Es, llevado a otro terreno, el mundo y los seres enajenados y perdidos en sí mismos con los que Antonioni renovará el neorrealismo, hacia lo psicológico. O que otros nuevos realizadores jóvenes van a conducir hacia un documentalismo social, con proyección histórica. Porque la obra de De Sica y Zavattini ha de quedar, aparte de sus intrínsecos valores extraordinarios, como uno de los grandes documentos de nuestra época, como un testimonio del problema fundamental de los hombres de esos años.

LADRÓN DE BICICLETAS (Ladri di biciclette)

FICHA TÉCNICA: Italia: PDS, 1948. *Argumento:* Cesare Zavattini, inspirado en la novela de Luigi Bartolini. *Direccción y producción:* Vittorio de Sica. *Guión:* Cesare Zavattini, V. de Sica, Suso Cecchi D’Amico, Oreste Biancolino, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi y Gherardo Guerrieri. *Fotografía:* Carlo Montuori. *Decorados:* Antonino Traverso. *Música:* Alessandro Cicognini.

FICHA ARTÍSTICA: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Caren, Elena Alfieri, Vittorio Antonucci, Gino Saltamerenda, Michele Sakara, Giulio Chiari, Carlo Jachino, Fausto Guerzoni, Massimo Randisi, Peppino

Spadaro, Ida Bracci Dorati.

Gran obra maestra del cine, cumbre y última frontera del neorrealismo clásico. Por su condición de arquetipo ha suscitado sobre sí todas las cuestiones y problemas —tantos y tan complejos— del neorrealismo, la más importante y fecunda renovación del cine tras la Segunda Guerra Mundial. También es la más alta y perfecta película de De Sica y Zavattini, ese binomio creador de la nueva escuela cinematográfica.

En primer lugar muestra los valores fundamentales del neorrealismo en toda su pureza, en su más limpio trazado. La novela de Luigi Bartolini, que le da título y origen, narra las peripecias de un periodista al que le roban una bicicleta y, subido en otra, se dedica a buscarla; motivo que le sirve para describrir la vida de los bajos fondos de la ciudad, con sus ladrones y maleantes. Pero sobre este asunto inicial, apenas adoptado, desciende el espíritu del neorrealismo, para darle un tema y unos valores propios de esta fundamental orientación del cine. Pocas veces puede verse, con más claridad, como un asunto, la simple anécdota, se transforma por completo, al insuflarle otros valores esenciales. La película es una obra de Cesare Zavattini para Vittorio de Sica; el resto de la colaboración es accidental. Hecho importante para la comprensión y estimación del film, porque la última etapa del neorrealismo está en manos de estos dos hombres. Más allá, comienza su evolución.

El neorrealismo italiano es el arte lógico de la posguerra, que florece espontáneamente sobre el suelo de la catástrofe. En esta catástrofe está incluido el heroísmo, las grandes frases, el oropel capaz de dar un brillo falso a todas las cosas. Las grandes concepciones de pretendida resonancia histórica, que han llevado al desastre: el fascismo italiano ha dejado eso. Pero, sobre todo, entra en quiebra un sentido colectivista y multitudinario de la vida: el hombre se encuentra solo, porque la sociedad se ha hundido a su alrededor. Este hombre solo, individuo representativo, es el tema central del neorrealismo. Pero este hombre solo, vencido, perseguido, sin rumbo en un mundo en ruinas, está también sobre el gran pedestal épico de esa catástrofe. Ella le hace grande e importante, trascendental y representativo. Así son las películas clásicas del neorrealismo, desde *Roma, ciudad abierta* hasta *El general de la Rovere*, de Rossellini, el hombre que impone el neorrealismo en el mundo entero; también las mejores películas de los demás neorrealistas. Pero De Sica-Zavattini quitan por completo esta plataforma histórica al protagonista de *Ladrón de bicicletas*, para contar el drama minúsculo de un pobre hombre ignorado y perdido en la vida cotidiana de una ciudad. Alarde de magia, transfiguración de alquimista, capaz de convertir un incidente mínimo, trivial, habitual, en una angustiosa tragedia, que ni siquiera lo es. Es el milagro del genio, tras el cual está la sombra de Charlot, remoto pero directo origen inspirador de estos personajes del neorrealismo: el hombre perdido en el mundo, el hombre superfluo, la gran tragedia esencial de nuestra época.

Es el pobre hombre sin trabajo, que lo encuentra como pegador de carteles, pero al que le exigen una bicicleta para realizarlo. Empeña las sábanas para desempeñar su

bicicleta. Esta primera secuencia es ya una maravilla de detalles: la furiosa decisión de la mujer quitando las sábanas de la cama, los gestos ante la ventanilla de la casa de empeños y la cara de triunfo al recuperar su bicicleta. Pero al empezar el trabajo le roban la bicicleta: la última puerta de su salvación se ha cerrado. La cara de angustia del hombre, perdido en la ciudad, es el reverso de todo lo anterior. La película es, sobre su sentido documental de testimonio, una obra de gestos, un film psicológico. La policía no le hace caso. «Nada, que le han robado la bicicleta». Y le aconsejan que la busque él mismo. La búsqueda de esta bicicleta robada, a través de la ciudad, constituye todo el film, que contra toda apariencia de espontaneidad, simplicidad y estricto realismo es muy complejo, a veces hasta un cierto barroquismo. El hombre, con su hijo pequeño al lado, emprende la difícil tarea, sobrecogido de desesperación y esperanza a la vez. Esta combinación del padre y el niño es uno de los grandes recursos expresivos de la película: lo que no pasa por la cara del padre se refleja en el gesto espontáneo del chico. Y los dos dan esa tónica de infinita y simple ternura, una cumbre de humanidad que se les ha reprochado a sus autores como un toque de sentimentalismo innecesario. Pero es un medio de narración bien legítimo, derivado de los tipos y el ambiente, como en una película de la alta sociedad puedan serlo las conversaciones distinguidas o literarias. Manifiesta, sobre todo, este valor fundamental que informa toda la película: la insolidaridad de las gentes, que dejan continuamente solo a aquel hombre desesperado, quizá porque no pueden hacer otra cosa, porque su propia vida les obliga a ello. Es el mismo espíritu, duro y glacial, de *Limpiabotas*. La obligada solidaridad de los hombres en la guerra es siempre engañosa, porque lleva dentro esta soledad del hombre en el mundo, que se produce en la primera ocasión. El padre, seguido por el hijo como un perrillo fiel, va en busca de unos amigos barrenderos para que le ayuden, en un lugar extraño donde ensayan unos pobres actores y suena una música destemplada, de arrabal. Recorren un mercado de trastos viejos, inútilmente. El hombre encuentra una pista, persigue a un viejo que huye, que se mete en una barbería, luego en un comedor de caridad, donde unas señoras la practican, mecánicamente, con el espíritu ausente. La sátira está aquí apenas contenida. Los detalles minúsculos se acumulan: el chico que se cae y el padre no lo nota, luego se distrae con unos seminaristas que pasan, llueve para hacer más difícil su situación. El padre pega al chico, y el niño le sigue de lejos, sin querer hablar con él, pero tampoco abandonarle; es uno de los momentos extraordinarios. El accidente del ahogado, la terrible sospecha del padre, que no se confirma, los vuelve a unir. La reacción es magnífica y lógica. Se meten en un restaurante, con un cantor y todo, comen lo que les gusta, sin pensar, tratando de olvidar su situación y celebrar tácitamente aquella desgracia esquivada. Los gestos de los dos, su comportamiento en aquel ambiente que no conocen, es un magnífico estudio psicológico, una de las mejores escenas del film. Desesperado, recurre a la magia, a lo sobrenatural, a lo imposible: el gabinete de una adivina, lleno de gentes extrañas y alucinadas, que pelean. La composición barroca se hace de nuevo patente. Un prostíbulo, el ladrón al

fin, la persecución hasta el barrio, la acusación, el escándalo, la unión de todos contra el pobre hombre que quiere estar seguro y no sabe si dudar. La intervención de un guardia pone fin a sus esperanzas: no se puede hacer nada sin pruebas, y el policía se zafa del asunto protocolariamente. Todo ha terminado. Marchan por las calles, los dos solos en un universo hostil; el chico va detrás, olvidado, casi lo atropella un vehículo y el padre no lo nota. El gesto del niño abrumado lo dice todo. Están frente a un estadio deportivo, en cuyos alrededores hay miles de bicicletas. Si a él le han robado su bicicleta, puede hacer lo mismo, convertirse en un ladrón de bicicletas. Lo hace, corre torpemente sobre ella, lo persiguen, lo alcanzan, lo cercan amenazadores, zamarreándolo, queriéndolo pegar… El chico revolotea a su lado, horrorizado, defendiéndolo. Por este ademán del niño lo dejan ir. Y el padre y el chico, de la mano, avergonzados, humillados, hundidos, sin esperanzas, se pierden en la ciudad, en su miseria y en su angustia.

Entre todas las cuestiones que ha suscitado *Ladrón de bicicletas* —la problemática completa del neorrealismo, con su ingente montaña de literatura—, creo que hay que señalar dos fundamentales, que están aquí llevadas a su cúspide y a su último límite. Es un modelo de construcción cinematográfica neorrealista, de forma abierta, aportación decisiva de esta escuela. Las secuencias y las escenas se suceden al mismo nivel, al mismo tono, siempre bajo y contenido. La misma altura tiene la secuencia del planteamiento que la del final, con ese acorde de tono menor. Salvo la lógica de la narración, cada escena podía ir antes o después de la otra, sin alterar el nivel del conjunto. Pero la película tiene un *crescendo*, soterrado y sin embargo arrollador, producido simplemente por la acumulación de detalles eficaces, elegidos con sumo cuidado, desde los gestos de los protagonistas hasta esas pinceladas de fondo, que forman el decorado vivo de cada toma de vistas. No hay ya exactamente, al modo teatral, un planteamiento, nudo y desenlace, sino un cauce por donde corren los hechos, uno tras otro, hacia un final que no existe. Como en la vida real, de la que el neorrealismo trata de ser espejo. Y en segundo lugar, la temática misma, a la que esa forma viene a servir. El gran valor básico del film es la angustia. La ansiedad tremenda del hombre solo, abandonado, que se siente innecesario en un mundo hostil, indiferente, formidable, como el hombre primitivo en el universo desconocido. Todo ha hecho bancarrota en torno suyo y tiene la oscura intuición de que hay que empezar de nuevo. Si *El acorazado Potemkin* fue la película de la primera posguerra, *Ladrón de bicicletas* es la de la segunda, con los largos años que vienen detrás. Aunque parezca un contrasentido, en esta época en que la historia domina la vida cotidiana, el hombre actual no siente lo histórico, sino lo social; no lo épico, sino lo verídico. Se niega a admitir soluciones ideales, por prometedoras e inmediatas que sean, y prefiere aceptar su angustia y su soledad; un terrible individualismo de cerradas perspectivas, antes que toda mistificación, aunque en realidad no lo sea. Es el gran escepticismo de nuestro tiempo, en el cual la angustia de los hombres es casi un placer, la satisfacción de pisar sobre una tierra firme, aunque no sea segura. El cine que se hace después se

mueve en este sentido. *Ladrón de bicicletas* es, quizá, el film más representativo de nuestro tiempo y sus hombres.

FILMOGRAFÍA: 1940: *Rose scarlatte (Rosas escarlatas); Maddalena, zero in condotta*. 1941: *Teresa Venerdi (Nacida en viernes)*. 1942*: Un garibaldino al convento (Recuerdo de amor)*. 1943*: I bambini ci guardano*. 1944: *La porta del cielo (La puerta del cielo)*. 1946: *Sciuscia (El limpiabotas)*. 1948: *Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas)*. 1951: *Miracolo a Milano (Milagro en Milán); Umberto D*. 1952: *Stazione Termini (Estación Termini)*. 1954: *L'oro di Napoli*. 1956: *ll tetto (El techo)*. 1960: *La giociara (Dos mujeres)*. 1961: *ll giudizio universale (Juicio Universal); Boccaccio 70 (Boccaccio 70),* un episodio. 1962: *ll sequestrati d'Altona*. 1963: *ll boom (El especulador); Ieri, oggi e domani (Ayer, hoy y mañana)*. 1964: *Matrimonio all'italiana (Matrimonio a la italiana)*. 1965: *Un monde nouveau; Caccia alle volpe (Tras la pista del zorro)*. 1966: *Le streghe (Las brujas),* un episodio. 1967: *Women Seven Times (Siete veces mujer)*. 1968: *Amanti (Amantes)*. 1969: *I girasoli (Los girasoles)*. 1970: *ll giardino dei Finzi Contini (El jardín de los Finzi-Contini); Le coppie*, un episodio. 1972: *Lo chiameremo Andrea (¿Y cuándo llegará Andrés?)*. 1973: *Una breve vacanza (Amargo despertar); Il viaggio (El viaje).*

Victor Sjöström

Nació el 20 de septiembre de 1879 en Sibodal, Suecia. Murió el 3 de enero de 1960 en Estocolmo, Suecia. Es uno de los grandes creadores del cine sueco, con Stiller y el productor Magnusson, en aquella etapa de su apogeo que abarca aproximadamente de 1917 a 1925. Su abuelo tenía una serrería y su padre se había casado con una actriz, Sofia Hartman, bajo la severa tutela de los suyos. Para escapar a la dura autoridad familiar, el matrimonio se fue a Estocolmo y después emigró a los Estados Unidos (1880), donde murió la madre y el padre volvió a casarse. La madrastra hizo enviar al muchacho a Suecia con una tía, que le proporcionó toda clase de comodidades y le hizo estudiar en la Universidad de Uppsala. Pero la herencia maternal llevaba al muchacho hacia el teatro, estando a punto de fugarse con un circo. La vuelta de sus padres a Suecia le deparó la amarga sorpresa de encontrarse con que pertenecía a una familia pobre, y tuvo que ganarse la vida con varios oficios, acabando por entrar en una compañía teatral. Usando el nombre de su madre y de un hermano de ella, que era actor, comenzó su carrera de actor con el nombre de Gerhardt Hartmat, recibiendo un duro aprendizaje profesional en giras por los países nórdicos, perfeccionando su oficio en viajes por su cuenta a Berlín, París y Londres. En esta época se casa con la actriz Sascha Stjagoff, de origen ruso, que murió pronto. Según iba a ser costumbre en el país, el fundador de la productora sueca Svenska, Charles Magnusson, buscaba actores entre la gente del teatro y contrató a Sjöström cuando tenía 32 años, como actor. Trabajó bajo las órdenes de Stiller, en 1912, y después para otros muchos, porque Sjöström fue uno de los grandes galanes del cine sueco en aquellos años, y siempre un extraordinario actor, que comprendió desde el primer momento las diferencias que había entre la interpretación teatral y la cinematográfica. A lo largo de sus 45 años de vida cinematográfica interpretará muchas de las películas que realiza. En seguida dirige su primer film, *El jardinero* (1912), que interpreta con la actriz Lili Beck, con la que se casa. Entre 1912 y 1916 dirige 27 películas, interpretando muchas de ellas, de diversos géneros, pero que marcan ya ciertas directrices en la obra fundamental del realizador y del cine sueco en general. En 1917, aunque realizado en 1916, presenta su primera obra importante, *Terge vigen,* sobre un poema de Ibsen, ambientada en la época napoleónica y en el medio marino, y *La hija de la turbera,* de Selma Lagerlöf, la máxima escritora de su país y Premio Nobel en 1909, de ambiente rural. Un joven hace admitir en casa de sus padres, como sirvienta, a una muchacha que ha tenido un hijo ilegítimo, provocando un drama familiar que obliga a expulsar de nuevo a la muchacha y a su hijo. En el mismo año realiza *Los proscritos,* indudablemente su primera obra maestra, sobre una obra teatral del escritor islandés Johann Sigurjonsson, historia simple, violenta y desolada. Un evadido de la cárcel se

refugia en la granja de una joven viuda, con la que va a casarse. Pero el burgomaestre de la aldea, a quien la mujer desdeñó, descubre el pasado del hombre y los amantes huyen a las montañas. Tienen una hija y son felices, hasta que vuelven a ser descubiertos. Creyéndose perdidos, la mujer arroja a su hija a un torrente, pero logran escapar, para esconderse en una cabaña remota de las altas montañas nevadas. El amor ha pasado, la pareja vive recriminándose, acusándose mutuamente de su miseria, en un infierno de vida, hasta que una tempestad de nieve termina con ellos. *Los proscritos* fue la gran revelación del cine sueco, y Louis Delluc exclamaba: «Este es el más bello film del mundo». En este camino de un cine con espíritu profundamente nacional, Sjöström aborda la obra que pretende ser la más importante, sobre la novela de Selma Lagerlöf «Jerusalén en Dalercalia», larga historia de una familia de campesinos de aquella región que, arrastrados por su espíritu religioso, acaban por emigrar a Tierra Santa. Sjöström hace con ello dos películas: *La voz de los antepasados* (1919) y *El reloj roto* (1919-1920). Un campesino imagina que sube al cielo y allí cuenta su historia, que va de un adolescente enamorado de una muchacha que ha matado a su hijo y a la que espera durante los años de cárcel para casarse con ella. *El reloj roto* es este hombre, ya viejo, con un hijo y una hija, viviendo todos en un clima de tensión psicológica y oscuras pasiones inconfesadas. Todo está realizado con una minuciosidad casi etnográfica para pintar fielmente el ambiente y los tipos, lo que da a la película una cierta pesadez. *El monasterio de Sendomir,* fuera del medio sueco y en el siglo XVIII, es el tremendo relato de un monje que en un tiempo fue joven y rico, al que su mujer engañó y se tomó una terrible venganza: empuja a su rival al suicidio, asesina a su mujer, haciéndole creer que la ha perdonado, y abandona al hijo adulterino en un bosque, para entrar después en el convento. El clima tremendo de bárbaras pasiones, mezclado de misticismo, de *El manantial de la doncella* de Bergman está aquí. *La carreta fantasma,* también sobre una obra de Lagerlöf, es su otra película sueca capital, presentada en casi todas partes con mutilaciones que la tergiversaron por completo. Obra puritana, es decir, de escasa comprensión de las desgracias y vicios de los demás, narra la historia de una mujer, miembro del Ejército de Salvación, obstinada en salvar el alma y regenerar la existencia de un descarriado, al que en verdad ama inconfesadamente. Le hace volver con su mujer y sus hijos, ocasionando más desgracias que beneficios. Y la carreta fantasma es la que lleva las almas de los muertos, durante todo el año, conducida por el que muere en pecado a las doce de la noche del último día del año. Pocas veces la fotografía —clave del cine de aquel tiempo— había sido empleada tan extraordinariamente y los recursos técnicos —especialmente las sobreimpresiones— mejor utilizados para dar el clima terrorífico de lo sobrenatural. Entretanto, realizó otros films de menor importancia, entre ellos *La prueba de fuego* (1922), en la Florencia del Renacimiento, con una mujer que engaña a su marido, trata de envenenarle, el marido muere al descubrir este propósito, un milagro obliga a la mujer a sufrir la prueba del fuego y muere en la hoguera como una liberación. Son las

últimas películas del gran cine sueco, que se disgrega bajo la presión de los éxitos del cine norteamericano y también de su atracción económica. Divorciado de Lili Beck, Sjöström se casa de nuevo con la actriz finlandesa Edith Erastof y marcha a Hollywood, contratado por Samuel Goldwyn para la Metro, como tantos otros cineastas europeos (1923). Sus desavenencias con Goldwyn hicieron que pasase un año antes de que apareciese en las pantallas su primera película norteamericana, *La balanza de la ley,* aceptada forzadamente, y luego *El que recibe las bofetadas,* según Adreiev, ambas en 1924. También dirige a Greta Garbo y Lars Hansonn en *La mujer divina* (1928).

Pero las dos grandes películas de Sjöström en Norteamérica son *La letra escarlata* (1926), según la novela de Hawthorne, que pinta el intolerante medio de los puritanos del siglo XVII en Nueva Inglaterra: la joven que ha tenido una niña ilegítima es condenada a ser expuesta en la plaza pública, para expiación de su pecado. Lars Hanson y, sobre todo, Lillian Gish hacen una extraordinaria interpretación, encarnando aquel clima puritano y tremendo, que Sjöström domina bien. Especialmente *El viento* (1928) es para mí una de sus grandes obras maestras, donde capta maravillosamente el clima del Far-West, no en su fácil aventura, sino en su esencial humanidad. El desierto americano, barrido constantemente por el viento y sus incesantes nubes de arena, acaban por enloquecer a una muchacha —una de las grandes creaciones de Lillian Gish—, igualmente cercada por las murallas psicológicas de un matrimonio forzado. Pero el gran protagonista es el viento, tenaz y angustioso como una pesadilla, que Sjöström hace palpable y visible, audible en aquella época del cine mudo, lo mismo con la imagen de ese caballo blanco galopante que con los mil detalles de los vidrios palpitantes, de las maderas estremecidas de la choza y, sobre todo, con la angustia creciente en los ojos de la mujer. *El viento* es una de las cumbres del cine mudo. Ambas, sobre excelentes guiones de Frances Marion.

Con la llegada del sonoro vuelve a Suecia, donde realiza una película sin importancia y otra en Inglaterra, *Bajo la capa roja* (1937), que es su último film. Desde entonces será actor, actuando con una verdadera fe vocacional en numerosas obras, haciendo giras, a pesar de su avanzada edad y de la oscura soledad en la que le ha dejado la muerte de su mujer (1945). Su última gran interpretación, postrero monumento vivo a su figura, es la del viejo profesor en *Fresas salvajes,* de Bergman, que muy bien puede ser la expresión de sí mismo en los últimos años de su existencia. Le valió numerosos homenajes, que recordaron la totalidad de su obra. Sjöström, más aún que Stiller, muerto demasiado joven, es el hombre que define el cine sueco, en sus dimensiones y directrices esenciales. En su época, lo que atrajo la admiración del mundo fue principalmente el ambiente nacional, vinculado superficialmente a los paisajes y tipos; también se buscaba en las obras literarias fundamentales del país. Pero esto se hacía en cierta medida en casi todos los países, que buscaban un sentido nacional para el nuevo arte. Hoy puede verse lo que entonces apenas era posible apreciar: lo que Sjöström abordaba era la dimensión

honda de su país, con una temática característica, que siguió vigente y que Bergman continuó desarrollando. Es un misticismo que a veces lleva a un puritanismo intransigente, contra el que se combate; son las pasiones oscuras y retorcidas, los crímenes, los infanticidios, el horror físico de escenas escalofriantes, una cierta supremacía de la mujer, a la que se defiende y a la vez se teme, esos climas psicológicos herméticos, donde los personajes se debaten y luchan ferozmente, esos temas que unas veces son complicados y otras sencillísimos, pero donde siempre se tocan las contradicciones insoslayables del espíritu de los hombres y de la sociedad que han hecho. Y sobre todo ello, sobre ese realismo tantas veces provocador por su dureza, flota siempre ese viento poético que, antes como ahora, es uno de los caracteres básicos del cine sueco. Sjöström lo dejó trazado para siempre.

FILMOGRAFÍA: 1912: *Trädgarsmastären; Ett hemligt giftermäl; En sommarsaga; Lady Marions sommarflirt; Det var i maj; Aktenskapsbyrän; Lojen och tarar*. 1913: *Blodets röst; Ingeborg Holm; Livets Konfikter; Prästen; Kärlek starkare än hat; Halvblod; Miraklet; Streklem*. 1914: *Dömen icke; Bra flicka reder sig själv; Gatans barn; Sonad Skuld; Högfjällets dotter; Hjärtan som mötas*. 1915: *En av de mange; Landshövdingens döttrar; Skomakare bliv vi din läst; Judaspengar; Skepp som mötas; I prövningens stund; Havsgamarna; Hon segrade; Therese*. 1916: *Dödskyssen; Terje Vigen (Terje Vigen)*. 1917: *Beg Evjind och hans hustru; Tösen fran stormyrtorpet*. 1918: *Ingmarssönerna*. 1919: *Klostret i Sendomir; Karin Ingmarsdotter; Hans Nads testamente*. 1920: *Körkarlen; Másterman*. 1921: *Ven dömer*. 1922: *Det omringade huset*. 1923: *Eld ombord*. 1924: *Name the Man; He Who Get Slapped (El que recibe el bofetón)*. 1925: *Confessions of a Queen (El trono vacante); The Tower of Lies (Amor de padre)*. 1926: *The Scarlet Letter (La mujer marcada)*. 1928: *The Wind (El viento); Masks of the Devil (La máscara del diablo); The Divine Woman (La mujer divina)*. 1930: *A Lady to Love; Markurells i Wadköping*. 1937: *Under the Red Robe (Bajo el manto escarlata)*.

Josef von Sternberg

Nació el 24 de mayo de 1894 en Viena, Austria. Murió el 22 de diciembre de 1969 en Hollywood. Se ha dicho que su verdadero nombre era Joe Stern, aunque lo negaba siempre, de familia judía húngaro-polaca, que emigró a Estados Unidos cuando el niño tenía siete años. Puede ser un caso como el de Stroheim, difícil de aclarar, porque Sternberg da distintas versiones de los hechos de su vida y nunca ha querido hablar de muchos de ellos. Siguió los estudios primarios en Nueva York y volvió a Viena para doctorarse en Filosofía. Estableció contacto con el cine hacia 1917, en la World Company, desempeñando diversas profesiones, entre ellas la de ayudante de dirección, tanto en los Estados Unidos como en Inglaterra. El actor George K. Arthur le dio la oportunidad de dirigir su primera película, que costó 5000 dólares y tenía como protagonista a George Hale: *Salvadores de almas* (1925), film vigoroso y anticonformista. Chaplin vio el film y le dio la oportunidad de dirigir el segundo, *La gaviota* (1926), que por una serie de circunstancias no llegó a exhibirse nunca públicamente. Tras alguno más realiza *La ley del hampa*, film magistral que crea el cine de gánsters, cuyo éxito le coloca entre los primeros directores mundiales. Siguiendo esta línea, hace otras películas del género, aunque ya no tan logradas como ésta. Pero, sobre todo, *Los muelles de Nueva York* (1928), asunto psicológico, realista, al que la magia de Sternberg, principalmente en las iluminaciones típicas del cine alemán, logra dar un clima de irrealidad casi fantasmagórico y esa atmósfera que será siempre el punto fuerte de su obra. Es lo que salva *La última orden* (1928), melodramático asunto donde Emil Jannings cumple uno de sus más estentóreos y folletinescos papeles. Pero esta obra, importante en conjunto, es realmente el prólogo a la que llevará a cabo después, sobre una figura única: Marlene Dietrich.

Descubierta por Sternberg en Alemania, la convierte en la gran vampiresa —competidora de Greta Garbo— en *El ángel azul*.

Esta figura de mujer es indudablemente su obra maestra y a ella se va a circunscribir en adelante su propia obra de creador: *Marruecos* (1930), *Fatalidad* (1931), *El expreso de Shangai*, *La Venus rubia* (1932) y *Capricho imperial* (1934). Todo lo que es Sternberg está en las películas de Marlene Dietrich: su magnífico barroquismo, su erotismo, la mujer ídolo, el ambiente cerrado, pesado, delirante y poético… Sternberg es un artífice de naturalezas muertas, con esos objetos que cobran vida secreta, como en el expresionismo germano, llenando la pantalla de una manera abrumadora, hasta fascinar al espectador. Y en ese orbe cerrado, cercado de barroquismo, como una extraña prisión fantástica, el realizador coloca a esa mujer casi imaginaria, ensueño y delirio amoroso, para hacer girar obsesivamente la pasión erótica. Ese barroquismo viene de dentro, brota desde la concepción misma del film,

y no de sus accesorios materiales: la legión que desfila en *Marruecos,* en el momento decisivo del film, está hecha con unos pocos soldados que pasan con sus fusiles al hombro muy cerca de la cámara. Pero la sensación de la marcha de un ejército, frente al desierto africano, es perfecta y subyugante. Sternberg, gran montador de profesión, descubridor de muchos grandes iluminadores americanos, es ante todo el maestro de la imagen, el último cultivador de la fotogenia en su máxima evolución. El problema Sternberg-Dietrich ha sido cuestión de constante polémica. Parafraseando a Flaubert, Sternberg gustaba decir: «Marlene Dietrich soy yo». Hombre de carácter violento y difícil, de grande y variado talento, despreciaba a mucha gente, y solía eliminar de los títulos de sus películas a colaboradores que no consideraba. El gran crítico Alfonso Sánchez ha señalado muy bien la situación: «La revisión de su obra nos muestra que nunca estuvo al servicio de Marlene, sino que la utilizó sabiamente como el principal objeto de su escritura. Marlene, con su deslumbradora personalidad, está siempre en escena en función del film. La leyenda de Marlene no lo ha dejado ver hasta que el tiempo la ha enfriado». Marlene ha venido a ser así, en manos del realizador, lo que después se ha llamado «la mujer como objeto erótico». El principal, sin duda, entre todos los objetos que constituían aquel magnífico mundo de su creación. Pero también, quizás, el núcleo viviente, humano, de su inspiración. Hombre intransigente, propenso a escenas de cólera y peleas celebérrimas en los estudios, negándose a las exigencias de los productores, no puede repetir con otras actrices lo que ha hecho con Marlene Dietrich, seguramente por aquellas causas extraartísticas. Sus películas posteriores, a veces muy bien hechas, carecen de aquel espíritu; la mejor quizá sea *Crimen y castigo,* según Dostoievski. El cine, al que ama y desdeña a la vez, se pierde rápidamente para él.

Se dedica a otras actividades, muy diversas, desde la antropología, en la que es un gran especialista, a la escultura en madera, a temas orientalistas… Tiene una cátedra de cine en la Universidad de California. En 1965 publicó su libro de memorias «Diversión en una lavandería china» (publicado en esta misma editorial), pleno de anécdotas y de ataques virulentos y desdeñosos.

Sternberg es, sin disputa y por sí mismo, uno de los maestros del cine, con películas fascinantes que perviven por completo.

🎬 *EL ÁNGEL AZUL (Der blaue Engel)*

FICHA TÉCNICA: Alemania: Ufa-Paramount, 1930. *Argumento:* De la novela de Heinrich Mann «El profesor Unrat». *Dirección:* Joseph von Sternberg. *Guión:* Karl Vollmoeller, Robert Liebmann y Karl Zuckmayer. *Fotografía:* Gunther Rittau y Hans Schneeberger. *Música:* Friedrich Hollaender.

FICHA ARTÍSTICA: Marlene Dietrich (Lola Frohlich), Emil Jannings (profesor Immanuel Rath), Kurt Gerronn (Jiepert), Rosa Valenti (Guste), Hans Alberts (Mazeppa), Eduard von Winterstein (director del colegio), Reinhold Bernt (el *clown*), Hans Roth (el bedel).

La novela de Heinrich Mann es fundamentalmente un ataque a los métodos educativos alemanes con todas sus consecuencias. Pero el asunto, bajo influencias del gran productor Eric Pommer, se convierte en un drama psicológico, sobre el fondo de una vieja ciudad estudiantil alemana. Rath, respetado y autoritario profesor de un colegio de muchachos, es el prototipo del maestro germano, minucioso, metódico, ordenancista, partidario de la disciplina a todo precio… Ya maduro, vive con una vieja criada, que contempla sus manías y le cuida un poco como a un muchacho. Rath se entera de que algunos de sus discípulos frecuentan una taberna-*cabaret* de bajos fondos, «El ángel azul», atraídos por la cantante Lola-Lola. Dispuesto a defender la honorabilidad de la escuela e imponer su autoridad en todos los órdenes, Rath va al *cabaret* para sorprender y castigar a sus alumnos. Tras ellos, llega al camerino de la bella Lola-Lola, que lo envuelve con sus artimañas femeninas y, sin saber cómo, el honorable profesor se encuentra ayudándola a vestirse. El dueño del *cabaret* lo conduce a la sala, orgulloso de tener entre su público a tan alta personalidad local y, a la vez, molesto contra el puritano burgués que viene a darle lecciones de honestidad. La presencia del profesor en aquel espectáculo produce el escándalo y la burla de sus discípulos; empiezan a apodarle «Unrat» (basura). Todo ese convenio de jerarquías que se respetan y presionan a sí mismas en la sociedad alemana está perfectamente dado aquí. El profesor se siente trastornado por las canciones de Lola-Lola, sus actitudes provocativas y su belleza plena de sugestiones eróticas. En adelante no perseguirá a sus alumnos, que asedian a la cantante, por moralidad y honorabilidad, sino por celos. La mujer, en complicidad con el dueño, decide apoderarse de aquel hombre, que siente indefenso, porque le supone dueño de una pequeña fortuna acumulada con su trabajo a lo largo de años de vida mediocre. El profesor no duda en casarse con Lola-Lola, abandonar su cátedra, irse por el mundo con la pequeña compañía de variedades. Cuando se le acaba el dinero debe trabajar. Soportará las infidelidades de Lola-Lola con el apuesto Mazeppa. Y por mísera venganza de seres inferiores, le visten de *clown*, le espachurran huevos en la cabeza y le hacen cantar el «kikirikí» ante públicos burlones y soeces. Para mayor escarnio, acaban por ir a la vieja ciudad donde fue el respetado profesor, para que todos contemplen aquel número extraordinario, más valioso allí que en ningún sitio. Pero el profesor Unrat, de noche, huye hasta su antiguo colegio, sube a su mesa, desde donde dictaba sus lecciones, y allí muere silenciosamente, solo.

La película tiene, vista hoy, los mismos defectos y cualidades que cuando se estrenó, hace más de sesenta años. El argumento se recarga de tintes melodramáticos, de insistencias en lo cruel un tanto burdas, de sentimentalismos fáciles hasta llegar a

esa muerte simbólica sobre la mesa de su cátedra. El pesado estilo germano produce este barroquismo de la narración cuando se aplica al drama Emil Jannings, gran actor de gesto profuso que representa un poco en falso, en guiñol, pero acaba imponiéndose por algo verdadero, que es la creación de un personaje auténtico, debajo de las líneas, a veces gruesas, de una caracterización y una composición.

Marlene Dietrich constituyó la gran revelación de la película y del primer cine sonoro alemán. Descubierta por Sternberg —que iba al teatro en busca de un galán—, éste se dio cuenta inmediatamente de que con ella podía hacer un nuevo «ídolo del cine»; así lo decía a todo el mundo antes de acabar la película. Marlene Dietrich, de líneas aún no estilizadas por el gusto norteamericano, domina la película con su sombrero de copa, su media negra en la pierna perfecta, su voz ronca y sus canciones graves y picarescas, que van imponiéndose en el mundo entero, por muchos años, como un nuevo estilo. *El ángel azul* se estrenó en Berlín el 31 de marzo de 1930 y recorrió el mundo con inmenso éxito.

Aparte de sus propios valores, *El ángel azul* representó entonces un hecho concreto: la continuidad de un gran tema cinematográfico. El cine sonoro había constituido un cataclismo que devoró realizadores, guionistas, técnicos y, sobre todo, actores. Las dificultades para hablar un idioma que no era el suyo barrieron de Hollywood y de cualquier otro país a numerosos comediantes, en un mundo cinematográfico internacionalizado por la imagen muda. Otros, por el tipo de su voz, no registrable en aquellos momentos de técnica incipiente y sin la existencia del doblaje. Los principales, por un sentido más importante y difícil de sortear. Aquellos personajes de una mítica popular —como Charles Chaplin o Greta Garbo— quizá no pudieran mantener su personalidad, el espíritu de sí mismos y de sus actos en cuanto tuviesen que hablar. La palabra podía destruirlos.

Quizá los dos temas máximos que el cine había logrado levantar de forma más completa y perfecta hasta entonces eran lo cómico y el amor. Lo cómico estaba representado por aquella gran constelación de bufones de todo género, encabezados por el genio de Chaplin. Salvo a éste, el sonoro los hizo desaparecer y borró de la pantalla una de las grandes conquistas de la cinematografía americana. El amor estaba representado, sobre todo, por mujeres. Los grandes galanes —Valentino o John Gilbert— eran en realidad sus antagonistas. Y estas mujeres habían llegado a tipificarse en un gran ídolo de las multitudes, legítima conquista del cine: la vampiresa. Greta Garbo, la «divina», era la «vamp» por excelencia, la gran atracción de público del mundo entero. El sonoro podía acabar con estas mujeres legendarias como con otros personajes y temas.

Marlene Dietrich, en este film de Sternberg, es la vampiresa que habla, la vampiresa que canta, la nueva vampiresa del nuevo cine con sonido. El gran mito de la vampiresa continuaba, volvía a nacer. También en Norteamérica se hacía el ensayo decisivo de Greta Garbo hablando, en *Anna Christie*, por aquellas mismas fechas: «Greta talks» fue la frase publicitaria del momento. Greta Garbo hablaba y su

personaje subsistía. La mujer fabulosa del cine se había salvado, como no se salvaron las maravillosas figuras tipificadas del cine cómico. Marlene Dietrich fue contratada inmediatamente por la Paramount para oponerla a Greta Garbo, máxima estrella de la Metro.

También *El ángel azul* trae al cine un nuevo sentido del erotismo cinematográfico. Hasta entonces, las figuras de la vampiresa se habían movido preferentemente en ambientes distinguidos y brillantes, entre gentes refinadas… Marlene Dietrich aparece en un cafetucho de puerto, un medio sórdido, al borde de los bajos fondos. El coro de mujeres que la rodea en el escenario es lamentable, desagradable, un tanto repulsivo. Y Marlene no es una gran dama, de pasiones ardientes y delicadas, sino una mujer de mala nota, hermosa, de una atracción animal, oscura y morbosa. La misma Greta Garbo inicia este nuevo camino con el personaje de O'Neill, en su primer film sonoro. Y Marlene Dietrich volverá sobre él en su inmediata película, ya en Hollywood, *Marruecos*, con su papel de una ramera en un puesto de la legión. Como en los comienzos del cine, desde Dinamarca, como hoy desde Suecia, bajo el genio de Bergman, entonces el erotismo cinematográfico fue renovado desde Alemania; siempre desde un país nórdico. Ésta fue, entonces, otras de las razones del completo éxito y de la influencia de este film.

FILMOGRAFÍA: 1925: *The Salvation Hunters*. 1926: *The Exquisite Sinner (La elegante pecadora); A Woman of the Sea*. 1927: *Underworld (La ley del hampa)*. 1928: *The Last Command (La última orden); The Dragnet (La redada); The Docks of New York (Los muelles de Nueva York)*. 1929: *The Case of Lena Smith (El mundo contra ella); Thunderbolt*. 1930: *Der Blaue Engel (El ángel azul); Morocco (Marruecos)*. 1931: *Dishonored (Fatalidad); An American Tragedy (Una tragedia humana)*. 1932: *Shanghai Express (El expreso de Shanghai); Blonde Venus (La venus rubia); The Scarlet Empress (Capricho imperial)*. 1935: *The Devil is a Woman; Crime and Punishment (Crimen y castigo)*. 1936: *The King Steps Out (La princesa encantadora)*. 1939: *Sergeant Madden*. 1941: *The Shanghai Gesture (El embrujo de Shanghai)*. 1950: *Jet Pilot (Amor a reacción)*. 1951: *Macao (Una aventurera en Macao)*. 1953: *The Saga of Anathan/The Last Woman on Earth*.

Erich von Stroheim

Nació el 22 de septiembre de 1885 en Viena (Austria-Hungría). Murió en Maurepas (Seine-et-Oise), Francia, el 12 de mayo de 1957. El hombre se confunde con su personaje y su vida con su obra, creándose mutuamente, en una simbiosis llena de secretos difíciles de desentrañar. En la época en la que el cine está creando sus mitos y sus grandes figuras —sobre todo los actores—, éstos deben responder con su existencia personal a ese mito que encarnan en la pantalla, frente a los mayores públicos que ha conocido la historia. Como tantos otros, Stroheim creó el suyo, haciendo convivir la verdad y el *bluff*, más allá de la fácil y cándida propaganda entonces al uso. Según declaró repetidas veces, y en parte rectificó después, su nombre era Erich Hans Oswald Carl Maria Stroheim von Nordenwald, hijo de un coronel del aristocrático regimiento de dragones y de una dama de la emperatriz de Austria-Hungría; es decir, era un aristócrata del protocolario y rígido imperio de Francisco José. Estudió en un distinguido colegio privado, ingresó en la Escuela de Cadetes de Moerisch-Weisskirchen y luego en la Academia Militar de Wiernerneustadt, de donde salió, en 1902, con el grado de subteniente. Llega a teniente en 1908, combatiendo en alguna campaña en el famoso regimiento de dragones, ascendió a capitán y recibió condecoraciones. Escribía poemas y colaboraba en alguna revista literaria de vanguardia, hasta que en marzo de 1909 rompió con aquella vida y aquel mundo, y se embarcó en Hamburgo, como un pobre emigrante, para los Estados Unidos. Ésta ha sido la versión oficial, unánimemente admitida, y sobre la que se ha escrito toda clase de literatura explicativa de su figura y de su obra. Pero en 1961, el escritor cinematográfico Denis Marion, estudiando la vida del gran realizador y actor, hizo investigaciones en Viena, donde encontró datos muy distintos. Nacido en la fecha indicada, consta como judío, inscrito en los libros de la comunidad, hijo de Benno Stroheim, fabricante de sombreros, con otro hijo, Bruno (1889-1958). Y allí consta que Stroheim abandonó la comunidad judía en noviembre de 1908, fecha en que marchó a América. Toda la leyenda del pasado militar y aristocrático de Stroheim se viene abajo. Pero, por otra parte, la actriz Denise Vernac, compañera de los últimos años de Stroheim, conserva retratos del joven cadete, de uniforme, entre otra mucha documentación del realizador. Los conocimientos militares de Stroheim eran indudables y extraordinarios, identificando por un viejo botón de uniforme el regimiento a que pertenecía, por ejemplo, y durante toda su vida conservó su vocación militar. Cuando ya en sus últimos días, inmovilizado en la cama y sin poder hablar apenas, se le entregó la Legión de Honor, su respuesta fue un saludo militar. Fantasía y realidad, que el cine conjuga constantemente y que hacen vida y figura en el propio Stroheim. «Todo esto no es —

dice el gran crítico uruguayo José María Podestá, con aguda certeza— sino refracción biográfica de una realidad muy coherente, creada por Stroheim en sus películas, realidad que rebasa los linderos de la pantalla y se vierte sobre el autor-actor, fundiéndose con él».

Porque la explicación de su personaje real y cinematográfico, de su vida y de su obra, brota de aquella Viena imperial, donde Francisco José reinó durante 68 años seguidos, desde que el viejo mariscal Radetzky le puso en el trono, casi adolescente, ahogando en sangre las aspiraciones liberales, hasta que el imperio austro-húngaro se deshizo por sí mismo, más que como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Un imperio obstinadamente reaccionario, desde el Congreso de Viena (1815) y Metternich, coagulado en un pasado sin realidad posible, cerradamente militarista —el emperador se vanagloriaba de no haber leído nunca más que el anuario militar—, cuyos brillantes uniformes no cosecharon nunca más que derrotas; este gigantesco artificio histórico y geográfico, obstinado en subsistir, fue quizá la causa inicial de la Primera Guerra Mundial. Nadie como Stroheim ha pintado la disgregación, la podredumbre y la falsa gloria de esta sociedad que se corrompía encerrada en sí misma, en un vanidoso aristocratismo inútil. Stroheim, cualquiera que sea su origen y la realidad de su vida, lo amaba con deslumbramiento instintivo y lo repudiaba con ferocidad moralista de gran artista creador. La contradicción es la esencia misma del arte y de la vida.

Tanto si llegó a Norteamérica en 1909 como si fue en 1906 —según testimonian otras investigaciones—, su vida fue difícil y pintoresca, de emigrante típico, dispuesto a abrirse camino en la gran nación creciente, donde todo era posible: vendedor callejero de globos, profesor de equitación, animador en un restaurante alemán, empaquetador en un almacén, enrolado en el ejército norteamericano durante tres años, obrero de una línea ferroviaria, mozo de cuadra en un circo, recepcionista de un hotel, oficial en el ejército mexicano de Francisco Madero, bañero en una ciudad balnearia, etcétera. De esta época fue su primer matrimonio con Margaret Kenox, de la que se divorció pronto, y sus amores con una criada sueca, a la que quería hacer actriz y para la que escribió un drama, que consiguió estrenar con un total fracaso. Y, al fin, «extra» en los estudios cinematográficos donde trabajaba Griffith. Allí hace de todo, pero especialmente de doble de los actores (*stuntman*) para ejercicios peligrosos, consejero militar para escenas de batallas, pequeños papeles diversos y, al entrar Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, especialista en «alemanes malos» al servicio de la propaganda contra los imperios centrales. Pero tenía la precaución de no figurar con su nombre germano, sino como Erich Strome, aunque la fórmula para presentarlo era: «El hombre a quien a usted le gusta odiar». Su consagración como actor es en *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, 1918), en el papel del oficial prusiano, película de Griffith. En esta época se casa (1916-18) con May Jones, decoradora de Griffith, de la que tiene un hijo, Erich, y de la que se divorcia.

Entonces convence a Carl Laemmle, dueño de la Universal, para que le confíe la dirección de una película sobre una obra teatral propia, «The Pinnakle», de la que sería el protagonista. Fue *Maridos ciegos* (1918), que costó 42 000 dólares y dio un millón de beneficios. Historia de un teniente austriaco, don Juan impenitente, que trata de conquistar a la mujer de un médico norteamericano. En una expedición montañera, el médico descubre una carta de su mujer en poder del oficial; en venganza, corta la cuerda que le sostiene y le deja en un lugar peligroso, mortal. Pero resulta que la carta contiene la negativa de la mujer y la proclamación de su amor al marido. Cuando el médico trata de rescatarlo, el oficial, tras una escena de pánico indescriptible, se ha despeñado. Película incipiente, pero con todas las características del mundo de Stroheim, que en adelante desarrollará con una fuerza y una unidad sorprendentes a lo largo de toda su obra. *La ganzúa del diablo* (1919) es una película perdida, de la que se tienen referencias indirectas, pero que al parecer continúa en la línea de la anterior. Línea que alcanza su primera gran cúspide en *Esposas frívolas* (1921), para la que Laemmle le dio libertades y presupuesto ilimitado. Filmó durante once meses, gastó un millón de dólares —que la propaganda de la empresa aumentaba como original publicidad—, construyó enormes decorados del Casino de Montecarlo, donde se desarrollaba el film, que tenía tres horas de duración, el doble de una película normal. Pero, entretanto, asciende a un puesto importante de la empresa Irving Thalberg (1889-1936), prototipo del productor americano, enérgico, emprendedor, seguro de sí mismo, autoritario y encerrado en fórmulas que creía novedades. El carácter de Stroheim tenía que chocar con el de Thalberg, que desde entonces fue su implacable enemigo y el responsable material de la práctica destrucción de la obra de este realizador, genial y profético. Por exigencias de Thalberg, el propio Stroheim redujo los veintiún rollos originales a catorce, con lo que la película pierde su grandiosidad y, sobre todo, su magnífica unidad; después, aún fue cortada y alterada, ya sin la autorización de Stroheim. Es un mundo fabuloso, en cuyo clima nos introduce el realizador inmediatamente, con una serie de detalles donde alternan el refinamiento y la vulgaridad de los personajes. Ese trío de aventureros, formado por el supuesto conde y oficial y las dos princesas, es un prodigio de descripción, donde ya está todo dicho. El oficial conquista lo mismo a sus dos compañeras que a la mujer del embajador norteamericano que a las sirvientas del hotel, o se siente atraído por la hija tonta de un falsificador de moneda, que vive en un tugurio. La complicada acción es secundaria, porque lo que lo absorbe todo es el ambiente y los personajes; más que nada el de Stroheim, dominador absoluto de la pantalla. Al fin, las falsas princesas son detenidas y el falsificador mata al oficial y arroja su cadáver en una alcantarilla. Una tremenda violencia, sarcástica, agresiva, cruel hasta el sadismo, brota arrolladoramente de la película. Ello es lo que provocó las iras de las asociaciones puritanas y las críticas denunciadoras de las revistas: «Es un insulto a todo americano e indirectamente a los ideales americanos, a nuestra tradición y sentimientos» («Fotoplay», marzo de 1922). Ésta será, en realidad, la

verdadera fuerza adversa que acabará por aplastar a Stroheim: una autenticidad realista, precursora, que en ninguna época y en casi ningún país se ha aceptado sin oposición.

En *El carrusel de la vida* (1922) aborda otro asunto que será su predilecto, con variaciones temáticas en otros films: los amores de un aristócrata con una mujer de otra clase social. Aquí es un príncipe de la Viena imperial, comprometido con una princesa a la que desprecia. Entre sus conquistas, emprende la de una chica empleada en un parque de atracciones, perseguida por un brutal patrono y defendida por un jorobado, movido por un inconfesado amor. Pero el príncipe, de incógnito, protege a la muchacha y acaba enamorado de ella, a pesar de lo cual se casa con la princesa. El jorobado hace estrangular por un gorila al dueño del carrusel, y las complicaciones de la Primera Guerra Mundial acaban por resolver felizmente el idilio. La película no fue terminada por Stroheim, al que Irving Thalberg despidió, sino por un director oscuro, Rupert Julian, que cumplió su cometido con discreción y respeto. Todo lo que está en este film va a ser desarrollado por completo en *La marcha nupcial*.

Avaricia es una de las obras gigantes y geniales del cine. Basada en la novela «McTeague», de Frank Norris, una especie de Zola americano, pinta con terrible autenticidad la vida real de un mundo y unas gentes, prescindiendo de los ideales de prosperidad, triunfo y misión redentora del país, tan propios del norteamericano, sobre todo en aquellas fechas. La locura del dinero, que lo mueve todo, adquiere aquí sus sórdidos caracteres al enfrentarse con la mediocridad y la pobreza. Esta gente, entre loca y brutal, desarrollada luego por la moderna novelística norteamericana, está aquí pintada con un realismo implacable, feroz, tocado a veces de ese humor agrio que lo realza. Todo lo mueve un montón de dinero, que unos hombres se disputan sórdidamente, y acaba por destruir y enloquecer a la mujer, el gran papel de Zasu Pitts. La escena en que ésta se tiende voluptuosamente sobre la cama, cubierta de monedas, o la muerte de los dos hombres en el desierto o la fiesta de boda… son algo que no se ha alcanzado nunca más. La película ahonda en un auténtico espíritu norteamericano, y pudo crear un genuino cine de aquel país con una grandeza como sólo Welles lo hizo después en *Ciudadano Kane*. Este realismo llevó a Stroheim a filmarlo todo en lugares auténticos, desde el valle de la Muerte hasta la casa verdadera de la que el novelista habla en su obra. Filmó durante nueve meses y montó durante seis, componiendo una película enorme, de 42 rollos y ocho horas de duración, producida por la Metro. Pero a esta empresa, entretanto, había ido a parar también Irving Thalberg, su enemigo reconocido, que hizo reducir la película, primero a veinticuatro rollos, luego a dieciocho y por último a diez: una sombra de lo que debió ser. Pero su formidable fuerza brota de estos restos, para mantenerla como una de las máximas obras del cine de todos los tiempos.

Con objeto de «rehabilitarse» comercialmente, Stroheim aceptó dirigir *La viuda alegre* (1925), según la opereta de Franz Lehar —aunque el cine era mudo—, protagonizada por Mae Murray, con la que Stroheim tuvo constantes choques. Con

este motivo Thalberg volvió a expulsar a Stroheim, pero los operarios del estudio hicieron un plante, obligando al productor a reponer al realizador. La película tiene el gran clima vienés, divulgado por los valses, pero con un realismo y poesía auténticos, y una realización admirable. Fue un éxito enorme: costó medio millón de dólares y en los dos primeros años produjo casi cinco de beneficios. Éxito comercial que permitió a Stroheim realizar su obra cumbre: *La marcha nupcial*. En 1928, la actriz Gloria Swanson, apoyada por el banquero J. P. Kennedy —padre del que fue presidente de los Estados Unidos, asesinado en Dallas—, decidió hacer con Stroheim *La reina Kelly* (1928), también de ambiente austriaco. Pero cuando se había filmado una tercera parte de la película se suspendió, atemorizada la estrella por la llegada del sonoro y porque el ocasional productor decidió pasar a otros negocios. Lo que queda tiene escenas de gran belleza, como el encuentro de la muchacha con los oficiales y su expulsión del palacio, así como la pintura, verdaderamente acerada por violentos contrastes, del personaje de la Swanson. Es la última película que realiza, porque otros intentos posteriores no llegan a lograrse y Stroheim se dedica en adelante a su labor de actor. Únicamente podría considerarse en cierto modo suya *La danza de la muerte* (1947), sobre una obra de Strindberg, adaptada e interpretada por él, aunque dirigida por Marcel Cravenne. El personaje y la interpretación de Stroheim son tan formidables que crean el clima de desesperación y odio del matrimonio, encerrado en la fortaleza, y la danza demencial de Stroheim es una maravilla.

El resto de su vida será un magnífico actor, con inacabables recursos de comediante, pero sobre todo con una autoridad artística avasalladora: no era un actor que estaba en la pantalla, sino que la dominaba siempre. Su papel más importante, quizá porque era más suyo y lo compuso a su gusto, fue el de comandante de la fortaleza en *La gran ilusión*, de Renoir. Pero Stroheim era, ante todo, un creador de mundos, seres y, en especial, ambientes. Este realizador genial es el máximo creador inicial del realismo cinematográfico, a la altura de cualquiera de los novelistas o pintores cuyos nombres figuran como maestros en la historia del arte. Su influencia ha sido enorme en los realizadores clásicos, que pudieron ver a tiempo su obra, desde Lubitsch a Renoir. Su aniquilamiento y ostracismo ha sido una de las catástrofes del cine, producidas por hombres acomodaticios y por circunstancias adversas. Pero, sobre todo, por este hecho fundamental que hoy se le reconoce plenamente: ser el precursor del cine moderno. Tener razón antes de tiempo es lo más peligroso en la vida y en el arte.

🎬 *LA MARCHA NUPCIAL (The wedding march)/ LUNA DE MIEL (Honey Moon)*

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: Celebrity Picture para Paramount, 1926-27. *Argumento, dirección y montaje:* Erich von Stroheim. *Guión:* Erich von Stroheim y Harry Carr. *Ayudantes:* Eddy Sowders y Louis Germonprenz. *Fotografía:* Hal Mobr y Ben Reynolds. *Decorados y vestuario:* Richard Day *y* Erich von Stroheim. *Música:* L. Zameenik y Louis de Fancisco. *Producción*: Patrick A. Powers.

FICHA ARTÍSTICA: Erich von Stroheim (príncipe Nikki von Wildeliebe-Rauffenburg), Fay Wray (Mitzi Schrammel), George Fawcett (príncipe Ottokar Wideliebe-Rauffenburg), Zasu Pitts (Cecilia Schweisser), Marthew Betz (Schani, el carnicero), Maude George (princesa María Inmaculada Wildeliebe-Rauffenburg), Cesare Gravina (violinista Martin Schrammel), Dale Fuller (Katharine, su esposa), Hughie Marck (vinatero Anton Eberle), George Nichols (Fortunat Schweisser), Anton Waverka (emperador Francisco José); además, en *Luna de miel:* Sidney Bracy (Navratil).

El éxito comercial de *La viuda alegre* levantó, en parte, la fama de «realizador maldito» que ya pesaba sobre Stroheim, y le permitió emprender esta gran película, por medio del productor Powers, que debía ser distribuida por la Paramount. Pero cuando la película estuvo terminada, el productor se separó de la empresa, que quedó dueña absoluta del film, y Jesse L. Lasky, el vicepresidente y encargado de la producción, se aterró de la longitud inusitada del film y lo hizo dividir en dos, cada uno de catorce rollos, reducido después a diez en la segunda parte. Stroheim consiguió que le permitieran realizar el montaje de *La marcha nupcial,* pero no el de *Luna de miel*, que fue confiado a Josef von Sternberg. Ello ocasionó la ruptura con la Paramount y la reclamación legal de Stroheim para impedir la proyección de la segunda parte, lo que consiguió en los Estados Unidos pero no en el resto del mundo. Estos litigios contra los abusos de la productora vinieron a ocasionar que esta magnífica obra cumbre de Stroheim quedara, en realidad, abandonada a su suerte, con lo que las modificaciones y cortes abundaron en cuantos lugares se proyectó, por parte de distribuidores y exhibidores. La película quedó maltrecha, sobre todo *Luna de miel*, y solamente por obra de la Cinemateca Francesa se ha llegado a reconstruir, todo lo fielmente posible, la primera parte. En 1955, Stroheim revisó aquélla en París, le restituyó su montaje original y vigiló la reconstitución de la música que pudo ser recuperada y reproducida de los discos originales, forma en la que estaba sincronizada la película. Antecedentes necesarios para la comprensión del film, primera obra gigante del cine, pues lo filmado por Stroheim hubiera alcanzado el metraje de cincuenta rollos, unas ocho horas de proyección.

La película está construida con una gran sencillez, a base de pocas y largas secuencias, tratadas con un detallismo prodigioso, a veces esmaltado de símbolos, un tanto fáciles, muy del gusto germánico, pero que sirven perfectamente para trazar el

ambiente, ese máximo alarde creador de Stroheim. Es la Viena del Imperio Austrohúngaro de Francisco José, en 1914, con sus panoramas de la ciudad. En el palacio barroco, el matrimonio de príncipes se despierta, cada uno de ellos presentado con detalles realistas y bufos, que marcan desde el comienzo la duplicidad entre la jerarquía y las personas. También el despertar de su hijo, el príncipe Nikki —uno de los grandes papeles de Stroheim—, que huele a alcohol, persigue a las sirvientes y se pone, con delectación de «dandy», su uniforme resplandeciente. Enseguida se va a pedir dinero a sus padres, que le aconsejan se case con una heredera rica, aunque no sea noble, dispuestos a abdicar fácilmente de su jerarquía y de su orgullo. La procesión frente al templo, con la llegada del emperador. Toda esta secuencia fue filmada en el incipiente color recién inventado por Kalmus —el bicolor o bipack—, aunque en las versiones actuales sólo existe en blanco y negro. El príncipe Nikki, a caballo, con su brillante uniforme, entabla un mudo idilio de miradas y gestos con Mitzi, dulce muchachita del pueblo —venida directamente de las heroínas de Griffith —, que presencia el desfile entre la multitud, acompañada de su adorado Schani, un brutal y grosero carnicero, con su cesto de provisiones, que va devorando durante la fiesta. El cambio de miradas, de gestos, entre la muchacha y el oficial, es uno de los momentos antológicos del cine mundial, largo, sostenido, detallado, sutil hasta apenas ser nada. Y esta magnífica, suave, romántica melodía de imágenes se corona con el gesto de Mitzi poniendo una flor en la bota del militar. La salva de cañonazos espanta el caballo de Nikki, la multitud arrolla a la muchacha, que cae desvanecida y es llevada al hospital. Entretanto, en la iglesia, fulgurante de lujo y de luces, los padres del príncipe han pensado que su hijo bien pudiera casarse con Cecilia, la hija desvaída y coja del rico y burdo comerciante Schweisser. Los contrastes violentos, verdaderamente crueles y sarcásticos de Stroheim, adquieren aquí su plenitud, tratados aún con una amarga contención.

Con motivo del incidente, el príncipe entabla relaciones con la muchacha, yendo a un merendero popular, donde el príncipe entra tapándose pulcramente las narices con su pañuelo. Y la otra gran secuencia, mágica, plenamente romántica del film: el idilio de ambos, en la noche, bajo los manzanos en flor que dejan caer sobre ellos su lluvia de pétalos. Un gran Cristo dramático preside la escena: la muchacha se arrodilla ante él y el príncipe le hace el saludo militar. Uno de esos detalles que crean todo un mundo. El idilio culmina en el coche abandonado, que cobra así maravilla de carroza nupcial. En contraste, la grosería de Schani —un poco caricaturesco— que mata un cerdo, come rudamente y trata de besar en la boca a Mitzi, que huye horrorizada. Alternan enseguida las secuencias del burdel y del idilio. En el burdel de lujo, perfecta estampa de las orgías de una sociedad decadente, el príncipe, padre de Nikki, y el comerciante, padre de Cecilia, completamente borrachos, establecen el casamiento de sus hijos, mediante la dote de un millón de coronas. Los detalles toscos y sutiles se conjugan perfectamente. El comerciante cura los callos al príncipe con una pomada que vende y, cuando beben en la misma botella, el comerciante

limpia cuidadosamente el gollete con la mano antes de pasársela al príncipe. Y en su fantástica carroza nupcial el príncipe y la muchacha se prometen amor eterno. En el palacio, Nikki acepta el casamiento con la coja Cecilia, sin dudarlo mucho, renunciando a su amor. Y el comerciante comunica, feliz, a su hija la aceptación de aquel matrimonio que les convertirá en nobles. Cecilia se mira su pie deformado y rompe a llorar, mientras su padre la abraza conmovido; es una de las más bellas y limpias escenas sentimentales del cine. La boda de Nikki y Cecilia cierra el trazado del film, con una escena suntuosa y recargada, como se abrió. Al salir, viene a repetirse la escena magistral del idilio en la procesión, pero ya vista por su reverso. Mitzi está entre el público, llorando, bajo la lluvia que cae tenaz, como un símbolo. El carnicero está a su lado, decidido a matar al príncipe en aquella ocasión. Cecilia nota las miradas y el llanto de Mitzi y, cuando le pregunta a Nikki por qué llora aquella muchacha, el príncipe le responde que no la ha visto jamás. El carnicero saca el cuchillo para matar a Nikki, pero Mitzi le contiene y le promete casarse con él, convencida del final de aquel amor. Y el brutal carnicero se la echa al hombro, como un rapto, y ríe bárbaramente, radiante de felicidad. Pocas veces la ternura ha descendido, tan simple y bellamente, sobre un villano en el cine.

Luna de miel fue rechazada plenamente por Stroheim, dadas las alteraciones sufridas. Relata, paralelamente, la vida conyugal de las dos parejas. La noche de bodas del príncipe y la pobre muchacha coja es lo mejor del film, una escena henchida de ternura y de crueldad. Y cuando el frívolo y cínico Nikki empieza a amar a su mujer, ésta se extingue, opaca y suavemente, como había vivido. Es la gran ironía y el poder del destino, ese personaje central, omnipresente y omnipotente, en la obra de Stroheim.

Creo que esta inmensa película, magnífica obra maestra del cine, es la obra cumbre de Stroheim. Más que *Avaricia,* que con todos sus extraordinarios hallazgos, precursores del realismo cinematográfico, está menos lograda; si es que se pueden juzgar las obras de este realizador por los restos que de ellas quedan. Lo que sucede es que *Avaricia* está más cerca de nosotros, de nuestro mundo y de nuestras ideas, al tratar un tema netamente norteamericano. *La marcha nupcial* y *Luna de miel,* cinematográficamente, constituyen la cúspide y el resumen de la obra de Stroheim. «Si *Esposas frívolas* representa la plenitud de una juventud exasperada, *La marcha nupcial* es el testimonio culminante de una madurez segura, que combina magistralmente la violencia de *Avaricia,* el amargo humor de *Esposas frívolas,* la sátira social de *Los amores del príncipe* y de *La viuda alegre,* el romanticismo de *Maridos ciegos* y de *La ganzúa del diablo*» (Fernández Cuenca).

Estos films son el documento, puede decirse que el documental, de un mundo extinguido, de aquella Viena imperial de Francisco José, el emperador eterno, impermeable a todas las corrientes renovadoras de su tiempo, empeñado en permanecer inmóvil en los ideales venidos de la Edad Media, viviendo antes, incluso, del Congreso de Viena de 1814-1815, que intentó restaurar en Europa aquellas ideas

y formas de vida, barridos por la revolución francesa y por las guerras napoleónicas. Todo ello constituye hoy algo pintoresco, como inventado, digno de una opereta con música de vals. Pero fue una tremenda realidad, el motivo inmediato que llevó a Europa a la Primera Guerra Mundial. Por eso, estas dos películas constituyen la explicación de la personalidad y de la obra de Stroheim, esa autobiografía profunda, ideal y secreta que todo artista ha de incluir en su obra un día.

FILMOGRAFÍA: 1919: *Blind Husbands*. 1920: *The Devil's Passkey (La ganzúa del diablo)*. 1922: *Foolish Wives (Esposas frívolas)*. 1923: *Merry Go Round (El carrusel de la vida)*. 1924: *Greed (Avaricia)*. 1925: *The Merry Widow (La viuda alegre)*. 1927: *The Wedding March (Marcha triunfal); Honeymoon (Luna de miel)*. 1928: *Queen Kelly (La reina Kelly)*. 1933: *Walking Down Broadway (¡Hola, hermanita!)*.

François Truffaut

🎬 *JULES Y JIM (Jules et Jim)*

FICHA TÉCNICA: Francia: Les Films Carrosse-SEDIF, 1962. *Argumento:* Novela de Henri-Pierre Roche. *Dirección:* François Truffaut. *Guión:* François Truffaut y Jean Gruault. *Fotografía:* Raoul Coutard. *Música:* Georges Deleure. *Montaje:* Claudine Bouché. *Canción:* Boris Bassiak. *Voz:* Michael Subor.

FICHA ARTÍSTICA: Jean Moreau, Oscar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino, Boris Bassiak, Sabine Haudepin, Marie Dubois, Jean-Louis Richard, Michel Verasano, Pierre Fabre, Danielle Bassiak, Bernard Largernains, Elen Bober.

La «nueva ola» francesa tiene como antecesores a Georges Franju, Jean Pierre-Melville y Alan Resnais, que nunca se incorporaron a ella, sino que fueron proclamados así por los que realmente la formaron, en nombre de una serie de posiciones que éstos adoptaban. La «nueva ola» fue lanzada por François Giroud desde el semanario «L'Express», en 1957, como una de esas fórmulas felices que los franceses encuentran siempre para su cultura. La revista «Cahiers du cinéma» se convierte en su órgano de expresión y promoción, y André Bazin en su máximo teórico. Su triunfo en el Festival de Cannes de 1959 consagra la denominación y el concepto, que se extiende por el mundo. Aparte del apoyo que presta Resnais, con el éxito y la polémica de *Hiroshima, mon amour,* el genuino representante de la «nueva ola» que allí se impone es François Truffaut, con *Los cuatrocientos golpes,* su primer largometraje, como lo era el film de Resnais. Todo lo que será Truffaut está en esta película, como él mismo reconoce: «Se hacen progresos en cosas secundarias, no en lo esencial. Los cambios posteriores se producen porque se vive de manera distinta y se conocen nuevas gentes, pero no se progresa». Lo que quiere decir que la obra de Truffaut se centra en unos valores esenciales casi invariables, de origen personal, netamente individualistas.

Truffaut, nacido en París el 6 de febrero de 1932, es internado en un reformatorio infantil —*Los cuatrocientos golpes*— y luego en una espantosa prisión militar para los desertores de la guerra de Indochina, en la que se había enrolado voluntario y a la que no llegó a ir. De ambos lugares consiguen sacarle André Bazin y su mujer Janine, por medio de unos amigos; él será luego quien le forma y lanza como realizador. De aquí su amistad filial por aquél, y en general su fe en la amistad como valor capital de

la vida. Como la mayoría de los integrantes de la «nueva ola», su formación es plenamente cultural, literaria y cinematográfica, más que en la vida directa, aunque en el caso de Truffaut haya sido difícil. Las circunstancias se imponen, con la guerra, la ocupación alemana, el aislamiento, la dura posguerra, la desorientación frente a la realidad: la cultura es un refugio y una seguridad en el camino. *Farenheit 451* es esta defensa, ferviente y convencida, de la cultura y el libro. Lo que está, al fin, en la gran tradición de Francia y del cine francés. Éste es el segundo factor fundamental de su personalidad y de su obra.

El tercero es la individualidad. Dice: «Soy apolítico, nunca he votado. No soy partidario de la destrucción de una sociedad y de la construcción de otra. Los principios no tienen valor. Actúo por mi cuenta, voy por otro camino. Quizá para salvarme yo solo. Creo que es necesario sobrevivir» (entrevista en «Film Ideal», en 1970). Lo cual no excluye, claro es, un sentido crítico, pero no en nombre de los principios o las ideas, menos de las tesis, sino nacido de los hechos mismos, traspasados a la ficción, filtrados por la cultura. «Lo interesante en el cine es fingir que se trata de la realidad», en busca de lo poético. Posiciones que muy bien pueden aplicarse —con las necesarias variantes y condiciones particulares— a la mayoría de los realizadores de la «nueva ola» francesa. Sobre todo vista hoy, cuando el más del centenar de adeptos que se supuso al principio se han reducido a unos pocos, y considerando la evolución que éstos han experimentado desde entonces hasta ahora. Por eso, Truffaut puede considerarse el más genuino representante de aquel movimiento, tanto por lo que fue como por lo que siguió siendo. Además de Godard, cuyo recorrido —con todas sus incidencias— representa la trayectoria lógica, intransigente y firme de sus actitudes primeras.

Por eso, también, su película más pura y representativa es *Jules y Jim*, así como la más lograda, realmente extraordinaria. A Truffaut, según su básico origen literario, le gusta volver a crear en el cine novelas que le han fascinado. Desde antes de entrar en el cine, le obsesionaba una extraña novela de un insólito autor, un anciano de setenta y cuatro años, que la había publicado a los setenta como su primera novela. Es el clásico triángulo amoroso, en torno a esa enigmática figura de mujer, Catherine, que encarna espléndidamente Jeanne Moreau. Pero en este caso, esa situación, unas veces trágica y otras bufa, está superada y ennoblecida, verdaderamente poetizada, por otro hecho predominante: la amistad. Se desarrolla durante diez años (1912-1922), en los que entra la Primera Guerra Mundial. Los dos amigos inseparables, entrañables, unidos por todo lo que forma la vida, van a parar a los lados opuestos del conflicto bélico, porque Jules es austríaco y Jim francés. La mujer puede ser para cualquiera de los dos, pero se va a Austria con Jules y se casan. Al acabar la guerra, los tres vuelven a encontrarse y a convivir en una vieja casa de campo. El matrimonio ha sido un fracaso y Catherine es amante de Jim, con el conocimiento y anuencia de Jules, el marido; además de otra aventura amorosa circunstancial con un tercero. Como la situación es insostenible, Catherine precipita el auto a un río para hacer morir a su

amante con ella. El marido hace incinerar los cadáveres y mezcla las cenizas, como reconocimiento de aquel amor. Pero, especialmente, como proclama suprema de la amistad, por encima de todo.

La película está bajo un signo ostensiblemente poético, desde la visión del tema hasta la belleza plástica de las imágenes. Y por tanto su principal cualidad radica en el ritmo, sostenido, graduado, hasta llegar a los linderos de la danza, en escenas admirables. El poema es ritmo o nada. Su aspecto amoral levantó, en muchas ocasiones, tempestades de protesta, pero en el trasfondo —casi siempre oculto, traslúcido— de la obra del realizador hay un insobornable sentido ético, casi moralista, suscitado por algo también muy personal, brotado de la vida de Truffaut: la libertad individual a cualquier precio, el derecho a lo humano bajo toda condición. La obra total de Truffaut, con sus evidentes desigualdades, tiene tres puntos señeros: *Los cuatrocientos golpes, Jules y Jim* y *El niño salvaje*. Marcan una trayectoria recta y concluyente, porque son un mismo tema, con unos valores humanos y éticos idénticos, más allá de los asuntos tan diferentes. Son los que definen la obra de Truffaut, uno de los más importantes directores del moderno cine francés.

Dziga Vertov

Denis Arkadevich Kaufman nació el 12 de enero de 1896 en Bialystok (Polonia), entonces Rusia. Murió el 12 de febrero de 1954 en Moscú, Rusia. Hijo de un bibliotecario, tenía otros dos hermanos, Mikail y Boris, ambos grandes operadores, el primero colaborador asiduo de Vertov. Sigue estudios de Medicina, especialmente Neurobiología, y durante la Primera Guerra Mundial toda la familia se traslada a Petrogrado (San Petesburgo). El joven Kaufman se adhiere a los movimientos de vanguardia artística, que ya entonces se desarrollaban activamente en el país, principalmente bajo la influencia del futurismo italiano, cuyo profeta era, sobre todo, Marinetti. Adopta su seudónimo, compuesto por una deformación de su nombre y una palabra ucraniana que significa «trompo», mientras Vertov se deriva de un verbo ruso que significa girar (*Sadoul*). Es decir, la proclamación del movimiento, y efectivamente, es una de las figuras más inquietas, renovadoras, verdaderamente fascinantes del cine soviético y del mundial. En 1916 organiza, con un gramófono de bocina, un «laboratorio» del oído, para realizar montajes sonoros. Registra ruidos de todas clases, con la ambición de lograr una «música de ruidos», precursora de la actual música concreta. Aunque el joven Vertov seguramente lo ignoraba, estaba en el mismo camino que el italiano Luigi Russolo, el músico de los futuristas, que hacía algo semejante con sus órganos de ruidos «intonarumori», hacia 1910. Hay que señalar que Russolo era pintor, como Vertov será cineasta: es decir, hombre de la imagen. No se ha apreciado bastante este precedente de Vertov, pero me parece capital para comprender su concepción del ritmo fílmico. Al estallar la revolución rusa de 1917, se incorpora a ella con un entusiasmo que mantendrá a lo largo de su obra, y entra en el Kino Komitet, organismo gubernamental donde se centraban los servicios cinematográficos de información y actualidad. En aquel caos inicial de la revolución, la guerra civil contra los zaristas y republicanos, contra los ejércitos extranjeros que invaden el país para aplastar la revolución naciente, lo que interesa, ante todo, es saber lo que sucede en cada rincón de aquel inmenso país, que abarca la sexta parte del mundo.

Hay que saber, mirar, estar en todas partes, y este ser omnipresente y omnividente puede ser el cine; Lenin proclama la necesidad de que el nuevo cine comience por el periodismo artístico, a la manera y en la línea de los diarios soviéticos. Para ellos los mejores operadores se distribuyen por todos los lugares del país y especialmente en los múltiples frentes, enviando sus vistas a aquella oficina, donde el joven Vertov las estudia, clasifica y ordena. En 1918 y 1919 produce 43 números de actualidades, noticiarios, llamados cine-semana (*Kino-nedelia*), donde se recogen los principales acontecimientos, verdaderamente extraordinarios, del inmenso país en plena

conmoción. Aquellos trozos de película, donde el ojo de la cámara ha recogido un hecho concreto, vienen de un lugar o de otro, han sucedido hace dos días o hace dos meses. Allí está abolido el tiempo y el espacio, no hay más que estos hechos, transformados en imágenes vivas, y de aquel caos aparente el artista, el creador, tiene que extraer un sentido. Porque aquellas vistas, por encima de su anécdota, de su fecha y su lugar, tienen un significado total y son algo superior a sí mismas: la historia, tal como se va haciendo, la vida conforme se va viviendo. Son documentos fílmicos que tienen un valor en sí, según el hecho mismo de cada escena tomada por el ojo mágico del cine, que ve lo que los hombres no aprecian quizá. Pero también tienen un sentido de conjunto, superior al intrínseco, que sólo puede revelarse por la combinación de cada escena con todas las demás, por semejanza, contraste, compenetración, combinación de sentido, ritmo o forma… Y esta combinación de cada toma de vistas con las demás, para extraer de ellas un concepto superior al que tienen aisladas, es el montaje. Con ello obtendrá una fórmula visual, una ecuación óptica que es la película, cuyo resultado es éste: yo veo, yo cine-veo, es lo que llamará el «cine-ojo» (Kinoglaz), y a su grupo, los «knoks». En uno de sus numerosos y agresivos manifiestos dice: «Nosotros, *Kinoks*, hemos convenido en calificar como cine auténtico, cien por cien, un cine construido a partir de una organización de los materiales de carácter documental fijados por la cámara. En cuanto al cine fundamentado a partir de los materiales proporcionados por actores, que representan ante la cámara y fijados por ésta, hemos convenido en considerarlo como un fenómeno secundario de orden teatral» (1930). «El montaje es la organización del mundo que se ve», el que existe en realidad y no el que inventa la ficción. Posiciones que, fundamentalmente, mantendrá siempre.

Por eso, Vertov es uno de los dos grandes creadores del cine documental, con Flaherty, y en el sentido opuesto a las concepciones de éste. Para Flaherty, el documental es la reconstitución óptima de la realidad en sus momentos fundamentales: «el drama de cada lugar y el drama esencial de ese lugar». Para Vertov es la vida captada en sus hechos, tal como son, «cuando suceden y en el momento en que suceden», como un fenómeno único, irreversible, que fue así, una vez para siempre. Y sus experiencias de la música del ruido le llevan a descubrir el ritmo de las imágenes, el sentido musical del cine, que se desarrolla en el tiempo. En sus viajes y conferencias por Europa, en 1929 y 1931, expondrá: «El *cine-ojo* es una victoria lograda sobre el tiempo, un lazo visual entre fenómenos alejados unos de otros en el tiempo. El cine-ojo concentra el tiempo y lo descompone también. El cine-ojo da la posibilidad de ver los procesos vitales en un orden arbitrario, según el tiempo, siguiendo un ritmo elegido, cuya velocidad no captaría el ojo humano». Fórmula esencial, venida de su formación musical primera. En aquellos años, su teoría inicial de la cámara, el montaje y el ritmo era una inconcebible revolución, base de la nueva concepción del cine soviético. Pero los párrafos transcritos bastan para señalar en Vertov a uno de los geniales precursores del cine que hoy se considera

moderno, como un hecho innovador. Teorías audacísimas y precursoras, que no fueron apenas utilizadas. Por el contrario, sirvieron para las más injustificadas acusaciones burocráticas, casi continuas y desde todos los sectores.

Entra en el grupo «Lef» o «Frente Izquierda del Arte», fundado por el poeta Maiakovski, en 1923, a tenor del futurismo, dadaísmo, surrealismo… y otros «ismos» que trataban de iniciar un nuevo arte partiendo de la nada, de la negación de todo lo existente, a favor de la guerra en Europa y de la revolución en Rusia. Allí lo que se proclama es «la literatura de los hechos» y de aquí va a tomar Vertov su sentido poético del cine, con un tono de proclama que no dejará nunca: sus films son poemas de propaganda, resonantes de entusiasmo, rimando la imagen con los títulos, y luego con la palabra y el sonido. Cada momento cinematográfico no se limita a su lugar y tiempo concreto, sino que se abre a infinitas referencias a otros lugares o instantes, hasta extender el tema a todo el país e incluso al mundo. Siempre hay en los films de Vertov un cierto tono de *trailer,* esos cortos para anunciar una película: aquí es para lanzar una proclama, que es un poema.

Hace largometrajes, como *Aniversario de la revolución* (1919) o *Historia de la guerra civil* (1922), 55 números del «Cine-calendario del Estado», crónica cinematográfica (1923-1925), 23 números del «Cine-verdad» («Kino-pravda»), siguiendo el título del periódico soviético (1922-1925), entre los cuales hay varios monográficos, y *Cine-ojo,* o *La vida tomada de improviso* (1924), en la cual se jugaba constantemente con el contraste, sobre todo tratando de combatir los restos de lo que estimaba taras del régimen caído, en todos los órdenes. Y a continuación, las seis películas que forman la base de su obra. *Adelante, soviet* (1926), sobre la ciudad de Moscú; *La sexta parte del mundo* (1926), que viene a ser una ampliación del anterior a toda la extensión de la URSS, para mostrar la construcción del socialismo, y que debía formar parte de una grandiosa serie, para cantar su patria, al modo de Maiakovski o Whitman, logrando un ritmo de imágenes verdaderamente sinfónicas. *El año undécimo* se centra en la construcción de la presa del Dniéper, una de las claves del plan quinquenal; *El hombre de la cámara,* una de sus obras fundamentales, aplicación de sus teorías, recoge el transcurrir a lo vivo, utilizando un montaje de oposición, que Eisenstein había de llevar a sus últimas consecuencias. *Sinfonía de la cuenca del Don* o *Entusiasmo* (1930), con una magnífica y audaz utilización del sonido; *Tres canciones sobre Lenin* (1934), otra de sus obras maestras, donde todas sus teorías de la imagen y el sonido tienen plena expresión y eficacia, con un panegírico del líder soviético, tendiendo hacia la creación de un arte popular poemático. Después, acusado de «formalista», «vanguardista reaccionario», etcétera, queda relegado a un segundo lugar, desde el que va cayendo en el anonimato y el olvido. Hace algunas otras películas menores, varios documentales sobre la guerra y numerosos noticiarios con el título de *Novedades del día* (1944-1954).

Su influencia sobre el documentalismo británico, alemán y norteamericano, y el mismo soviético, ha sido extraordinaria, como en Grierson, Ruttmann, Pare Lorentz y

Karmen, sin contar la gran figura de Ivens. Después de la muerte de Stalin, resucita su nombre y se comienzan a hacer verdaderas investigaciones, casi arqueológicas, para descubrirle, tanto en la URSS como en el mundo occidental. El moderno «cine vérité» de los franceses es sencillamente el cine de Vertov, y Godard da a su grupo de producción, en 1970, el nombre de Vertov. Es el fundador del cine documental en una de sus facetas originarias, que cada día cobran mayor auge no sólo en el cine, sino también en la televisión. Vertov fue el gran maestro precursor.

FILMOGRAFÍA: 1919: *Goudouchtina Revolutsil*. 1920: *Boi Pod Caricynom*. 1922: *Kino-Pravda; Kinoglaz*. 1926: *Chagai, Soviet!* 1929: *Tchelovieks Kinoapparatom*. 1930: *Entuziazm*. 1933: *Tri pesni e Lenine*. 1937: *Kolybeinaia*. 1938: *Tri Geroini*. 1941: *Krov za krov, Smert za smert*. 1944: *Kliatva Molodych*. 1945: *Novosti Dnia*.

King Vidor

Nació el 8 de febrero de 1894 en Galveston (Texas), Estados Unidos. Murió en 1982. La personalidad, la vida y la obra de este realizador son típicamente norteamericanos, por excelencia, y ha sabido también superar estos datos insoslayables para dar al cine de su país una dimensión que antes de él apenas tenía. Por ello, su figura y su obra son realmente importantes. Hijo de un industrial, dueño de explotaciones madereras en la isla de Santo Domingo, pertenecía a una clase social acomodada, importante en su ciudad natal. Pero con el criterio de un joven norteamericano, emprendedor e independiente, mientras cursaba sus estudios procuraba ganarse la vida con cualquier oficio. Pero este oficio fue, con absorbente preferencia, el cine. Cuando tenía diez años se colocó de portero en el primer cine de Galveston, un *nickelodeon*, donde vio la primera película de su vida: *Viaje a la Luna,* de Méliès. Después, las películas de Max Linder, del que aprendió la expresión por la mímica, que le fascinaba, y por último el primer *Ben Hur,* ya norteamericano, de dos rollos. Como empleado del cine veía cada film centenares de veces y lo estudiaba concienzudamente, pero más que con un sentido artístico con un criterio de constructor, de muchacho que quiere aprender una profesión. Durante toda su vida y a lo largo de su extensa obra, Vidor considerará su profesión como un oficio, la estudiará como lo haría un constructor de automóviles, con un sentido de la perfección que tiene más de mecánica que de arte, aunque Vidor sea un gran artista.

Su padre quería que fuera ingeniero, pero el muchacho comenzó a montar su negocio cinematográfico a los dieciocho años, con una cámara que había construido en colaboración con un amigo y tratando de vender todo metro de película impresa que saliese de ella. La primera ocasión fue la concentración en su ciudad de lo que entonces era la mayor masa de tropas de la historia norteamericana —11 000 hombres—, para intervenir en México. Haciendo extrañas combinaciones financieras logró el material necesario y también vendérselo a una casa de noticiarios de Nueva York, que la proyectó en el mundo entero. La suerte estaba echada y Vidor se dedicó al cine con un fervor donde se mezclaban el inventor, el industrial y el artista. Se asoció con el chófer de una familia rica, que tenía una cámara, y después con un payaso, jefe de toda una familia de payasos, Ed Sedgwick, que sería un famoso director de películas cómicas y luego alto dirigente de la Metro. Así realizó algunas películas cortas para los cines de los alrededores. Estaba enamorado de Florence Arto, hija de una notable familia de Galveston, a la que proponía ser actriz de sus incipientes películas. Pero el padre se oponía y entonces decidieron casarse para lograr su independencia: la muchacha sería una famosa estrella del cine mudo con el nombre de Florence Vidor. Inmediatamente compraron a plazos un viejo Ford,

propusieron a esta empresa automovilística ir haciendo una película de propaganda por el camino, y con un amigo emprendieron la marcha hacia Hollywood. Tras varias semanas llenas de peripecias, llegaron a Los Ángeles con unos centavos en el bolsillo, en 1915. Vidor había recomendado antes a una muchacha de su ciudad natal para entrar en el mundo de Hollywood, Corinne Griffith, luego estrella célebre y entonces actriz secundaria en la Vitagraph, que a su vez hizo ingresar a Florence Vidor, con diez dólares a la semana. Vidor se dedicó a escribir guiones, 52 antes de colocar el primero, y a trabajar de extra por un dólar y medio diario. Se alojaban en una modesta pensión, junto a los enormes decorados que Griffith había levantado para *Intolerancia,* y Vidor se las arreglaba para aprender continuamente de su gran maestro. Se coloca de contable en la Universal, pero como estaba prohibido a los empleados proponer argumentos a la propia empresa, los enviaba con otro nombre, hasta que lo echaron por esa causa. Pero convenció al jefe de los guionistas de que le aceptase como tal, en el departamento de programas «de risa», hasta que la producción se suspendió y se encontró de nuevo sin trabajo. Sin embargo, lo primero que hizo fue comprarse un gran automóvil, con el cual transportaba a la gente que se encontraba por los caminos, principalmente reporteros cinematográficos, convenciéndoles de que podía hacerles ingresar en la nueva y prometedora profesión, a cambio, naturalmente, de un dinero que debían dar por anticipado. Es la aventura real del joven «emprendedor y optimista», prototipo norteamericano de aquellos años, que tantas veces se verá en la pantalla. Porque esta formación, este espíritu y concepción de la vida estarán siempre como un hecho fundamental en la vida de Vidor.

Su primera película fue producida y dirigida de una manera igualmente inesperada y pintoresca. La familia de Vidor pertenecía a la Christian Sciende o eddysmo, secta cristiana fundada por Mary Baker Eddy. Un dentista de la misma secta había fundado, en Salt Lake City, la ciudad de los mormones, una ciudad de los muchachos, para la que quería hacer un film de propaganda. Vidor escribió el argumento, *La vuelta en el camino,* y el dentista, entonces en Hollywood, logró reunir a nueve médicos de la misma secta, que contribuyeron con 10 000 dólares a construir una productora. La película se estrenó en un cine en quiebra de Los Ángeles, se mantuvo once semanas, al empresario hubo que sacarle aquella única copia por medio del *sheriff* para entregarla a una distribuidora, donde produjo 365 000 dólares. Este primer éxito convirtió a Vidor en un director inmediatamente solicitado; pero, fiel a sus compromisos, aún dirigió cuatro películas para la misma entidad. Esos recursos fáciles, milagreros o pintorescos, que Vidor maneja con frecuencia en sus films, un tanto inverosímiles para el europeo, han sido una realidad bien auténtica en la vida del país y de sus gentes en aquellos años. Porque Vidor es, ante todo, un observador de la realidad norteamericana, que ha procurado llevar a sus mejores films los ideales cotidianos del americano medio.

Esto es lo que dará éxito a su primera película para una gran productora, First

National, donde ya están las características esenciales que Vidor ha de desarrollar siempre: *The Jack Knife Man* (1920). Tras una serie de películas de segundo orden, comunica sus deseos a Irving Thalberg —entonces gran dirigente de la Metro y el hombre que persiguió a Stroheim—, realizar una visión total de los Estados Unidos en torno a tres puntos: la guerra, el trigo y el acero. Sobre todo, hacer un film de importancia y permanencia. Thalberg le apoyó y la película fue *El gran desfile* (1925), film de guerra donde por primera vez se conjugaba la veracidad realista con un sentimentalismo grato al americano medio. Un bello film, bien realizado, con un gran ritmo, que fue el gran éxito de la productora: costó 250 000 dólares e ingresó en taquilla más de quince millones. La película sitúa al actor John Gilbert como astro mundial y a King Vidor como uno de los primeros realizadores. Su siguiente película fundamental es *Yel mundo marcha*… (1928), interpretada por un actor desconocido, James Murray, y la actriz Eleanor Boardman (Vidor se había divorciado de Florence Vidor en 1925 para casarse con esta actriz en un matrimonio que duró poco; luego se casó con la guionista Elizabeth Hill). La película es casi un documental de la vida y aspiraciones del americano medio, la pintura de ese muchacho «emprendedor y optimista» que había sido el mismo Vidor, arquetipo de la comedia de costumbres norteamericana. El empleado cualquiera que sale con una chica, se casan, sueñan con el éxito y la fortuna, tienen un hijo y un día se queda sin trabajo y termina en hombre anuncio, mientras su mujer le abandona por fracasado. Esta verdadera y modesta tragedia americana era una premonición, en aquellos años de la loca prosperidad, de las esperanzas sin límites para todo ciudadano del país, en el momento en que iba a estallar la gran crisis de 1929: la mayor catástrofe económica de su historia, con millones de parados y marchas de hambre. Exactamente por eso, porque pintaba algo que existía y nadie quería reconocer, la película gustó poco en Estados Unidos. Pero, salvo los toques sentimentalistas típicos de Vidor, venidos de Griffith, es una excelente obra, bien representativa, que tuvo gran repercusión en el cine mundial. Vidor será uno de los creadores del cine sonoro como arte, con *Aleluya* (1929), que por tratarse de un film de negros encontró la mayor resistencia en el país. *Billy the Kid* (1930) viene a ser una desmitificación del cine del Oeste, aunque en la tónica del bandido generoso; *La calle* (1931), un excelente estudio populista de la baja clase media neoyorquina, en una sola calle de Nueva York, según la obra de Elmer Rice; *El campeón* aborda el mundo del boxeo, en torno a un viejo campeón ya olvidado, con un cierto acento vindicativo, lastrado por demasiado sentimentalismo. *El pan nuestro de cada día* es una de las mejores películas de Vidor, que produjo él mismo, invirtiendo todos sus bienes con tal de tener libertad para realizar un tema actual y social: los sin trabajo. La misma pareja de *Yel mundo marcha*… decide huir al campo, comprar una granja abandonada y explotarla con otros obreros, parados como ellos. Tiene un bello comienzo, sencillo y directo, momentos sentimentalones que envejecen el film y uno de los más bellos finales épicos del cine, con medios sencillísimos: la traída del agua a un campo que agosta la sequía por un pequeño

arroyo desesperadamente excavado. De nuevo el abordar una realidad nacional verdadera lleva a Vidor al borde del fracaso económico, y la prensa de Hearst tachó al film de «rojo». *Noche nupcial*, con Gary Cooper y Anna Sten, es un hermoso film patético, y *La ciudadela*, hecha en Inglaterra, una gran creación de ambiente, sobre todo. Su gran sueño del poema industrial del acero es *An American Romance*, con argumento propio, película de gran costo y poco éxito de crítica y público. Aún hace la superprodución del Far West *Duelo al sol* (1946), con una gran utilización del color y una acomodación a la violencia, que comienza a dominar las pantallas del mundo. Después es atraído por las películas colosalistas que dominan la pantalla mundial, con una buena versión de *Guerra y paz* (1956), según Tolstoi, y una deficiente película histórica, *Salomón y la reina de Saba*.

Vidor es uno de los mejores y más representativos realizadores de lo social norteamericano, un realista que narra con detalles expresivos, muchas veces de una precisión magnífica. Es un maestro del ritmo, al que concede una importancia fundamental, meticulosamente logrado, incluso con metrónomo, porque desde el primer momento de su carrera concibió el cine como «una música silenciosa». Ha hecho la crítica de su mundo y de su tiempo con honradez, tendiendo siempre a una solución positiva. Dice: «Siempre había sentido el impulso de utilizar la pantalla cinematográfica como una expresión de fe y esperanza, de hacer películas que presentaran ideas positivas y elevadas, mejor que tratar de temas negativos. Cuando, en algunas ocasiones, me he apartado de esta primitiva resolución no he hecho otra cosa que acumular pesares». Esta idea central resume lo que de mejor y de peor hay en la obra de Vidor, que siempre habrá de considerarse como uno de los grandes realizadores y renovadores del cine.

🎬 *ALELUYA (Hallelujah)*

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos: MGM, 1929. *Productor:* Irving Thalberg. *Argumento y dirección:* King Vidor. *Guión:* Wanda Tuchock y Richard Schayer. *Fotografía:* Gordon Avil.

FICHA ARTÍSTICA: Daniel L. Hayes (Zeke), Nina Mae McKinney (Chick), William Fountaine (Hot Shot), Fanny Belle, LeKnight, Harry Gray, Everett McGarrity, Victoria Spivey, los Dixie Jubilee Singers.

Primera película importante sobre afroamericanos que se hace en el cine, y también la primera que crea el cine sonoro como arte, a raíz de su invención técnica. Un hecho es consecuencia del otro. Porque King Vidor, entonces en el apogeo de su fama, siempre deseó hacer una película sobre gente de color, cuyos ambientes conocía bien

por haber vivido en ellos. Pero, también siempre, los productores rechazaron la idea por temor al fracaso comercial. Con la llegada del sonoro, el tema ofrecía mayores alicientes por la posibilidad de incorporar los cantos negros, tan ligados a su vida y de tanta atracción. Pero la idea le fue rechazada igualmente. Sólo jugándose su sueldo futuro en la empresa Vidor logró que el productor aceptase un film de tantos riesgos.

Es un argumento melodramático por su acción y simple por su tono, un tanto en la línea de la moderna novelística norteamericana. Zeke, un muchacho negro, hijo de Johnson —trabajador en los algodonales y ministro del Señor—, se va a la ciudad a vender la cosecha con su hermano Spunk, en el mercado de algodón, recogiendo las ganancias. Pero surge la bella Chick, que seduce a Zeke con sus danzas y le induce a jugar con Hot Shot para que éste le gane el dinero con trampas. Pelean y en la refriega muere, accidentalmente, el pequeño Spunk. Zeke lleva el cadáver de su hermano a su casa. Su padre le insta a que se dedique a evangelizar, y Zeke anda por la región pronunciando sermones. Le oye la bella Chick y decide volver con él. Huye de Hot, derribándolo de un golpe, y se une a Zeke. Myssy Rose, la prometida de Zeke, trata de impedirlo, inútilmente. Pero al cabo del tiempo, Zeke descubre que Chick se dispone a huir de nuevo con Hot. Enfurecido, dispara contra los fugitivos, alcanza al coche donde huyen y descubre que ha matado a Chick. Hot se refugia en los bosques pantanosos y empieza la persecución, que es el momento culminante de la película. Zeke lo alcanza, pelean ferozmente y lo estrangula. Va a presidio y, cumplida su condena, vuelve a la casa, donde aún le espera la fiel Rose.

Hay una excelente utilización de la película pancromática para captar los matices fotográficos de los actores de color, que fueron elegidos en teatros de revista musical; algunos por su misma profesión, como el viejo evangelizador, y la mayoría eran gentes de la calle, «actores naturales», que representaban su propia vida. Vidor ha contado las mil anécdotas de esta filmación con verdaderas gentes de los campos, sobre el terreno mismo y tantas veces obligada a la improvisación. Casi todo el bautismo en el río, una de las escenas capitales, se basaba en la explicación de una mujer negra, pero al filmar todo estaba situado al revés, según los pastores negros allí presentes; la mujer había confundido la mano derecha con la izquierda.

El mundo negro de los Estados Unidos está visto con una mezcla de conocimiento del asunto, indudable en Vidor, con incuestionable afecto y a la vez desde un punto de vista blanco, inevitable, y en cierto modo con los convencionalismos que Hollywood exigía hasta entonces al afroamericano en el cine. Lo que no merma su valor como film sobre negros: no se hará otro en siete años, hasta *Praderas verdes* (*The Green Pastures*, 1936). Es una de las grandes películas de la historia del cine.

Pero su contribución fundamental es al sonoro como arte. La invención y difusión mundial del cine sonoro, a partir de 1937, había inmovilizado la cámara, aislándola del mundo. Al registrarse la imagen y el sonido en la misma película —aparte de sobre disco—, las cámaras tenían que meterse en cabinas insonorizadas, y había que filmar a través de un vidrio. Sólo cuando el registro se separó de la imagen la cámara

volvió a ser movible y libre. Aquel hecho técnico supeditaba la imagen al sonido, cuyo montaje constituía una incógnita. Toda imagen tenía que llevar su sonido real, directo y verdadero. Las primeras películas sonoras eran así un continuado diálogo, ruido, música…: «sonoras cien por cien», según la publicidad.

Por otra parte, el sonido era realista y objetivo: tenía que ser producido por algo visible. Un grito había de ser lanzado por un hombre y la música ejecutada por alguien. Así, los enamorados, cuyo idilio debía ser arrullado por suave melodía, iban siempre a parar a cafés o festejos donde hubiera una orquesta. Y si tenían que estar en un lugar solitario —casa, pradera o bosque—, pasaba siempre una rondalla de campesinos o surgía un vagabundo que tocaba el violín. Todo sonido había de ser justificado por una imagen visible. Faltaba el sonido subjetivo, independiente de la imagen. Lo que después se llamó «música de fondo», que no es preciso que nadie toque en la pantalla para que pueda existir.

Aleluya recobra, en todo lo posible, la supremacía de la imagen. Las numerosas canciones, músicas, danzas que jalonan la marcha del film son aún realistas, con una imagen que responde a ellas. Pero la acción domina las canciones y músicas negras, aunque éstas fueran el objetivo primero de la película. La acción rompe ya la inercia del sonido recién incorporado; el cine mudo continúa en el sonoro.

En este film, Vidor descubre dos hechos esenciales para el futuro del sonoro, especialmente en la famosa escena en que Zeke persigue a Hot en el bosque pantanoso, lo alcanza, luchan y lo mata. Primero, algo que en el cine mudo no podía existir, porque en verdad lo era todo: el silencio. En medio de canciones, músicas, coros… el silencio cobraba de pronto un alto valor de tensión y dramatismo. El silencio de aquel bosque, donde los dos negros se espían y persiguen como fieras, era impresionante. Por otro lado, impone el principio del sonido subjetivo. Para realizar esta escena de marcha y persecución, era imposible trasladar la inmóvil cámara sonora, encerrada en su garita contra ruidos. Se filmó en mudo y después se le pusieron los ruidos trucados para imitar los del bosque. «En un estudio cinematográfico de 1929 —dice Vidor— aquello resultaba una aventura nueva e inesperada». Se hicieron charcos con barro donde chapotear con los pies, se arrastraban ramas y troncos y se procuraba imitar el vuelo y gritos extraños de los pájaros desconocidos. Pero Vidor tuvo entonces la idea de dar a aquellos ruidos realistas un sentido de irrealidad: tornarlos expresionistas. El chasquido de una rama rota sugería el de un hueso que se quiebra en la lucha; el chapoteo de un pie al salir del barro cobraba intensidad de explosión; el siseo de un pájaro daba la sensación de soledad y misterio. Así fue como la escena de la persecución en el bosque cobró un nivel de gran tragedia, no sólo por la imagen, sino por un sonido que ya no era estrictamente verdadero, sino modelado por la voluntad humana. Había nacido el sonido con ilimitado alcance como medio de expresión cinematográfica.

Aleluya no tuvo carrera comercial. En Nueva York se estrenó en grandes cines, tanto en los barrios blancos como en los negros, con público elegante. En Chicago, en

cambio, no pudo ser presentada más que en un pequeño cine oculto, antecedente de las actuales «salas especializadas», con un éxito tal que los grandes cines de la ciudad decidieron contratarla. En los antiguos estados esclavistas del Sur se consiguió presentarla, con mucho éxito, en alguna ciudad. Pero todo ello sólo representaba un porcentaje muy bajo —el quince o veinte por ciento— de los ingresos normales de una película en Estados Unidos. La mayoría de las salas se negaron a proyectarla, temiendo una avalancha de público negro que ahuyentaría a su habitual público de blancos. Después, el film —encerrado por razones comerciales en los depósitos de la productora— apenas se ha visto más. Sólo alguna copia de las cinematecas se proyecta en cineclubs o festivales. En cambio, el éxito de crítica y el influjo en las demás cinematografías fue muy grande y decisivo.

El hombre que va a superar decididamente todo lo que estos avances tenían de experimento y lo va a integrar en películas que son un espectáculo de jerarquía artística, alcanzando inmensos éxitos mundiales, es René Clair, con *Bajo los techos de París,* concebido en 1929 y filmado en 1930, y sobre todo con *El millón,* en 1931.

FILMOGRAFÍA: 1919: *The Turn in the Road (La vuelta del camino); Better Times (Tiempos mejores); The Other Half; Poor Relations; The Jack-Knife Man*. 1920: *The Family Honor (El honor de la familia)*. 1921*: Love Never Dies (El amor nunca muere); The Sky Pilot*. 1922: *Woman, Wake Up!; The Real Adventure; Busk to Dawn (Del crepúsculo al alba); Conquering the Woman*. 1923: *Wild Oranges (Flor del camino); Alice Adams; Peg O'My Heart (Tintín de mi corazón); The Woman of Bronze (La mujer de bronce); Three Wise Fools (Tres solteros discretos); Happiness*. 1924: *Wine of Yoth; Wife of the Centaur (La mujer del centauro)*. 1925: *Proud Flesh (Mujer altanera); The Big Parade (El gran desfile)*. 1926: *La Boheme (La Bohéme); Bardelys the Magnificent (El caballero del amor)*. 1928: *The Crowd (…Y el mundo marcha); Show People (Espejismos); The Patsy (La que paga el pato)*. 1929: *Hallelujah (Aleluya)*. 1930: *Not So Dumb Dulcy (Dulcy); Billy the Kid (Billy the Kid)*. 1931: *The Champ (Champ); Street Scene (La calle)*. 1932: *Bird of Paradise (Ave del paraíso); Cynara (Su único pecado)*. 1933: *The Stranger's Return*. 1934: *Our Daily Bread (El pan nuestro de cada día)*. 1935: *The Wedding Night (Noche nupcial); So Red the Rose (Paz en la guerra)*. 1936: *The Texas Rangers*. 1937: *Stella Dallas (Stella Dallas)*. 1938: *The Citadel (La ciudadela)*. 1939: *The Wizard of Oz (El mago de Oz)*. 1940: *Northwest Passage (Paso al Noroeste); Comrade X (Camarada X)*. 1941: *H. M. Pulham Esq. (Cenizas de amor)*. 1944: *An American Romance*. 1946: *Duel in the Sun (Duelo al sol)*. 1948: *On Our Merry Way*. 1949: *The Fountainhead (El manantial); Beyond the Forest*. 1951: *Lightning Strikes Twice (La luz brilló dos veces)*. 1952: *Japanese War Bride; Ruby Gentry (Pasión bajo la niebla)*. 1955: *Man Without a Star (La pradera sin ley)*. 1956: *War and Peace (Guerra y paz)*.

1959: *Solomon and Sheba (Salomón y la reina de Saba)*.

Luchino Visconti

Nació el 2 de noviembre de 1906 en Milán, Italia. Murió en 1976. Pertenece a una de las familias de más alta y vieja nobleza italiana que, con los Sforza, fueron los señores de Milán en el siglo XVI. Su padre ostentaba el título de duque de Modrone y su madre, Carla Erba, era hija de uno de los mayores industriales milaneses. En este ambiente aristocrático y rico se forma un muchacho inquieto, emotivo y rebelde. Se escapa varias veces del colegio y de su casa, y a los dieciocho años aún lo hace por razones sentimentales; después tiene agudas crisis de misticismo que le llevan hasta el convento de Montecassino. Cumplido el servicio militar en una escuela de caballería, durante cinco años se dedica a la cría de caballos de carreras, aislado de todo mundo que no fuese el hípico. Y a los treinta años se encuentra aún sin un destino definido, pero se va a París, decidido a ingresar en el cine, en otro diferente que no fuera el oficialmente dirigido por el régimen de su país. Es la Francia rebosante de inquietudes políticas, y por intermedio de la famosa modista Chanel se hace presentar a Renoir, cuya película *Toni* le había entusiasmado. Es ayudante de este director en *Los bajos fondos* y *Partie de campagne*, con lo que se forma prácticamente en la escuela del gran naturalista francés. Va a Hollywood para aprender la técnica del cine, pero vuelve decepcionado y en 1940 formará parte del equipo de Renoir en la interrumpida película *Tosca*. En aquel mismo año, crucial para la formación del futuro cine italiano, está en contacto con el grupo que hace la revista «Cinema», donde publica artículos de agresiva polémica. Y al fin logra hacer *Ossessione* (1942), sobre la novela norteamericana de James Cain «El cartero siempre llama dos veces». Esta influencia de la novelística moderna norteamericana ha de ser decisiva en los nuevos realizadores italianos, que darán lugar al neorrealismo. Éste es un film esencial, en su obra y en el cine italiano en general, verdadero precursor del neorrealismo, práctica protesta contra el cine oficial. Es la vida auténtica, con gentes verdaderas, fuera de los convencionalismos conformistas e idealizantes de las normas oficiales. Por eso, el asunto policíaco no sirvió para enmascarar sus propósitos; la película fue prohibida o mutilada y sólo quedó en un fecundo germen, que brotaría arrollador en *Roma, ciudad abierta*, de Rossellini. En 1943 escribe un artículo que es toda una declaración de principios y un nuevo concepto para el cine de su país: «Lo que me ha llevado al cine es, sobre todo, el deseo de contar historias de seres reales, que viven en medio de las cosas y no las cosas entre ellos. El cine que me interesa es un cine antropomórfico. De todas las tareas de un realizador, lo que más me apasiona es el trabajo con los actores; material humano con el cual se construyen hombres nuevos, que engendran la nueva realidad en la que son llamados a vivir, la realidad del arte». Pero no puede realizar sus nuevos

proyectos; la guerra le lleva a formar parte de la Resistencia y es encarcelado por la policía italiana y luego por la Gestapo. La confusión provocada por el desembarco de los aliados le permite salir de la prisión y refugiarse en un hospital, hasta la llegada de las tropas norteamericanas. En 1945 colabora en un documental sobre la Resistencia, *Días de gloria*, y obtiene un enorme éxito como director teatral con su versión de *Los padres terribles*, de Cocteau. A partir de aquí su actividad como director teatral será incesante, con una larga labor que le sitúa como uno de los máximos directores de escena de Italia y del mundo.

En cambio, su obra cinematográfica es corta y podría dividirse en dos partes, con una misma dirección, pero en sentidos opuestos. Por un lado, *La terra trema* (1948), única película de una trilogía en el ambiente de los trabajadores, que debía abarcar el episodio del mar —que es éste—, el de las minas y el de los campesinos. Todos ellos tienen el mismo común denominador: la revuelta y la protesta de los obreros sicilianos contra la miseria y la opresión. *La terra trema* es un documental, interpretado por actores naturales, que hablan su dialecto, tomándolos en su auténtico medio. Son hombres desesperados por la miseria, que ocasiona la disgregación de una familia y el sometimiento del rebelde a las condiciones impuestas por los propietarios de las barcas de pesca. En los otros dos episodios se apuntaba una esperanza e incluso un triunfo. *Rocco y sus hermanos* (1960) puede ser la continuación de este film, con esa familia que emigra a la ciudad para ser destruida por aquel nuevo ambiente, al que no pueden adaptarse. Visconti ha hecho en ellos una obra plena de comprensión, de defensa de unos seres que merecen mejor suerte, la de cualquier hombre que quiere luchar en la vida con su trabajo. Pero Visconti los ama y defiende más que los conoce; llega un momento en que se queda fuera, a pesar de su decidida voluntad de penetrarlos, y entonces suele recurrir al efecto melodramático, para apuntalar una acción cuya profunda autenticidad se le escapa. Por ejemplo: esa insistencia en el cuadro familiar o en los detalles del embargo en *La terra trema*. Es eso, efectivamente, pero también es otra cosa más seca, profunda y dolorosa.

Por el contrario, *El gatopardo* es una obra increíblemente conseguida, no sólo en su maravillosa realización, sino en la penetración hasta el fin, hasta lo inexpresable, de los personajes que hace vivir. Los comprende hasta el fin, porque es su mundo y sabe describirlos en sus últimos matices más imperceptibles, porque los ha conocido y los lleva dentro. Los desdeña, pero los ama, comprende que tienen que desaparecer y así lo dictamina, pero los ve también como una especie humana en cuya pintura se deleita. La escena en que el príncipe Salina, ya fugitivo y en el comienzo de una adaptación oportunista a las nuevas circunstancias y las nuevas clases que ascienden, llega a aquel pueblo y se sienta en el lugar de honor de la iglesia es algo indescriptible, porque todo está dicho allí: aquel retablo familiar de aristócratas, cansados y polvorientos, plenos de dignidad, resume toda la película. Y el baile final, largo, suntuoso, barroco, es contemplado por el príncipe con una mirada de amargura y de ironía, porque ya están allí todos: ellos, los que se van, y los recién llegados, que

abdican inmediatamente de sus ideas para ocupar el puesto e imitar burdamente a los que combatieron. Ésta es la línea en que Visconti encuentra sus directrices capitales y en la que obtiene sus más acabados logros, iniciada con *Senso*. En *Vaghe stelle dell'Orsa*, de un romanticismo clásico levantado sobre el neorrealismo, entra la desviación erótica. Y en *La caída de los dioses* da a la cuestión enormes perspectivas histórico-sociales. Obra de inmenso aliento sobre los comienzos del nazismo, muestra por completo esa simbiosis de atracción y repulsión que el realizador siente, irrefrenable, por la clase social a que pertenece: le atrae para negarla. «En mi film —ha dicho— el nazismo se instala en el momento máximo de la perversión sexual». Pero sobre todo, añade, «he querido dar un gran golpe en una dirección ideológicamente comprometida, en un momento en que el cine se limita a historias encantadoras, a simples asuntos de relaciones sexuales e incluso pornográficas». En otras dimensiones, pero en la misma línea, se sitúa *Muerte en Venecia*, según Thomas Mann, reconstitución de una época en profundidad, hacia los complejos fondos del ser humano; en el Festival de Cannes de 1971 sirve para otorgarle el premio especial del XXV aniversario del Certamen, «por el conjunto de su obra que honra al cine mundial». Visconti es un gran realizador, con una ruta firme y definida, sobre todas sus variantes: sentir los problemas capitales y agudos de su tiempo y de su mundo.

FILMOGRAFÍA: 1942: *Ossesione*. 1948: *La terra trema*. 1951: *Bellissima (Bellísima)*. 1953: *Siamo donne (Nosotras, las mujeres)*, un episodio. 1954: *Senso (Senso)*. 1957: *Le notti bianche (Noches blancas)*. 1960: *Rocco e i suoi fratelli (Rocco y sus hermanos)*. 1962: *Bocaccio 70 (Bocaccio 70)*, un episodio. 1963: *Il gattopardo (El gatopardo)*. 1964: *Vaghe stelle dell'orsa (Sandra)*. 1966: *Le streghe (Las brujas)*, un episodio. 1967: *Lo straniero (El extranjero)*. 1968: *La caduta degli dei (La caída de los dioses)*. 1970: *Morte in Venezia (Muerte en Venecia)*. 1972: *Ludwig (Luis II de Baviera/Ludwig, el rey loco)*. 1974: *Gruppo di famiglia in un interno (Confidencias)*. 1976: *L'innocente (El inocente)*.

Orson Welles

Nació el 6 de mayo de 1915 en Kenosha (Wisconsin), Estados Unidos. Murió en Hollywood, Estados Unidos, el 10 de octubre de 1985. Pertenece a una familia para la que resulta fácil el calificativo de pintoresca y pequeño el de excepcional. Podría situarse entre esas gentes que en los Estados Unidos necesitan lograr una personalidad extraordinaria, fuera de la serie en que trata de alinearlos la estandarización y organización de un país industrializado, incluso en lo psicológico. Su padre, hombre de fortuna, industrial e ingeniero, viajero infatigable, inventor, gran vividor, jugador, bebedor; esto último como su abuelo y como lo será su hijo. Su madre, Beatrice Ives, pianista, propagandista del sufragio femenino y encarcelada por pacifista. Los tíos y las tías de Welles tienen peculiaridades igualmente asombrosas. Orson, nombre dado en recuerdo de sus antecesores italianos, nace cuando su padre tiene 64 años, a lo que debe, quizás, un aspecto físico de gigante infantil y una inteligencia precoz, que le califica de niño prodigio. Lee y escribe a los cuatro años, representa a Shakespeare, es un gran pianista y, todavía niño, se licencia en Letras. Ha aprendido ilusionismo con el mago Houdin y recorrido repetidamente el mundo con su padre. Es feliz con sus padres, pero queda huérfano pronto y tres personas se van encargado del niño como en el ciudadano Kane de su película. Quiere ser pintor y estudia con Boris Anispield y en el Chicago Art Institute; se va a Irlanda, para perfeccionar esos estudios. Pero allí decide pasarse al teatro y se presenta como un actor importante en su país; intenta inútilmente actuar en Londres, vuelve a Nueva York, se dedica a hacer ediciones populares de las obras de Shakespeare, de las que vende 20 000 ejemplares; publica en revistas e intenta el drama, sin éxito. A los dieciocho años, el gran escritor Thornton Wilder le presenta a la famosa actriz Catherine Cornell, que le admite en su compañía, donde obtiene inmediatos éxitos, hasta conquistar Nueva York con su interpetación en «Romeo y Julieta»; en 1935 realiza una gran labor como director y actor, en el Federal Theatre, fundado por el Gobierno para combatir el paro de los comediantes; y en 1937 funda con Jane Houseman su propio teatro, el Mercury Theatre, que asombra a Broadway y ha de promover la formación de teatros populares en todo el mundo. Actúa en la radio, gastando lo que gana en ella para mantener su actividad teatral. Y en la radio alcanza su renombre nacional, con una emisión de «La guerra de los mundos» según Welles, que el 30 de octubre de 1938 aterroriza a la nación, con una histeria colectiva, al creer en la veracidad del reportaje. Al estallar la Segunda Guerra Mundial se une al equipo de intelectuales del presidente Roosevelt, le acompaña en sus campañas electorales, colabora en sus discursos, usando la Biblia como texto básico, se manifiesta antifascista y antirracista. Es imposible hacer ni siquiera una sucinta enumeración de

las múltiples e inacabables actividades de Welles a lo largo de su vida; lo abarcan todo, porque —como ha dicho muy exactamente Maurice Bessy— Welles es «una formidable proyección unificadora de sus múltiples potencias».

Las puertas del cine se le abren de par en par, en condiciones excepcionales, como consecuencia de todo ello. Y allí realizará su primer film, que es una inmensa obra maestra renovadora: *Ciudadano Kane*. A continuación, *El cuarto mandamiento*. Viene a ser el prólogo histórico y social de su película anterior. Historia de una poderosa familia norteamericana, en 1865, el año en que termina la guerra de Secesión; es el final de una época, la verdadera constitución de un país que arranca veloz hacia una industrialización prodigiosa, lo que le dará la supremacía mundial. Y esta gran cuestión histórica está pintada a través de una de esas familias tradicionales, orgullosas de su abolengo, apegadas a una existencia que ya no tiene razón de ser. No hay aquí el juego con el tiempo, que es su gran aportación en *Ciudadano Kane*, sino una narración lineal, llevada con un poder de síntesis prodigioso. Tampoco interpreta, sino que conduce la película como narrador, con su magnífica voz, que al final dice a modo de un trovador o de un rapsoda antiguo: «Yo he escrito y dirigido este film, y mi nombre es Orson Welles». La película es extraordinaria, con escenas inigualables. Pero, aprovechando la ausencia de Welles en Sudamérica, la productora cortó los cinco últimos rollos, que eran la historia creada por Welles sobre la novela original, y quedó truncada. Con estas dos primeras películas, verdaderamente magníficas, Welles comenzó a crear un cine norteamericano genuino, profundo y pleno de grandeza, verdaderamente shakespeariano. Pero nadie lo comprendió, fue postergado y perseguido por productores mediocres, y la gran ocasión de hacer un auténtico cine norteamericano —más que gran arte norteamericano partiendo del cine— se perdió. Como se habría hecho un gran cine sudamericano sobre «It's all True», comenzada a filmar en 1942, que hubiera comprendido tres episodios: «Samba», sobre el carnaval de Río de Janeiro; «Jangadeiros», sobre los hombres de las jangadas; «Mi amigo Benito», viejo argumento e idea de Flaherty, sobre la amistad entre un niño y un toro de lidia. Es conocida la fanática afición de Welles por las corridas de toros e incluso había intentado ser torero en España. La película fue interrumpida y parte del material destruido o utilizado fragmentariamente en otras películas. Sus dos films intermedios, *Estambul* o *Jornada de terror* (1942) y *El extraño*, que dirige e interpreta, pero de los que ha renegado, son ocasionales y menores. Casado y divorciado de Virginia Nicholson y de Rita Hayworth, dirige a esta actriz en *La dama de Shanghai* (1948), hecha para obtener dinero con que continuar su labor teatral. Historia policíaca trivial, extraída de una novela elegida al azar, Welles ha creado imágenes y situaciones fascinantes y, sobre todo, muy a su gusto. Entretanto, continúa con toda clase de tareas en el teatro, la radio, la televisión y, con mucha frecuencia, como actor en películas de otros realizadores. En su propia producción vuelve a sus fuentes originales, a su amado Shakespeare: *Macbeth* (1948) es una película modesta, pero donde está viva toda la fabulosa potencia de aquel genio

teatral; *Otelo* (1949-1952) cuenta con más medios, hecha en estudios y exteriores de diversos países. Ambas son las mejores recreaciones de Shakespeare, con *El trono de sangre,* de Kurosawa, y el *Hamlet* de Kozintsev, mucho más allá de las bellas trasposiciones de Laurence Olivier. *Mr. Arkadin* (1955), realizada en España, Francia, Alemania e Italia, es un melodrama, porque Welles ama el melodrama, pero lo que vale es el personaje que el mismo Welles interpreta, como una expresión de sus íntimas convicciones, como la manifestación viva de su gran conflicto vital. Como lo es *Sed de mal* (1958), filmada en Estados Unidos, donde el personaje de Arkadin encarna el avatar de un policía, al que le importa más matar en nombre de la ley que hacer justicia. Película desigual, pero de una fuerza total extraordinaria, que pasa inadvertida en los Estados Unidos y logra enorme éxito en el resto del mundo. Ya están en ella unos puntos capitales de las ideas de Welles sobre el mundo actual, que han de tener completo desarrollo y genial expresión en *El proceso*.

En 1965 Welles vuelve a Shakespeare, su autor base, con una película producida en España por Emiliano Piedra, la más completa de su ciclo sobre el genio inglés: *Campanadas a medianoche*. Película extraordinaria, llena de esplendor y vida, en torno al personaje de Falstaff, que él interpreta con facundia, gracia y dramatismo, con íntima compenetración personal; premiada en Cannes en 1966. Para la televisión francesa hace *Una historia inmortal,* un hermoso film. «He sufrido —se lamenta— una de las suertes más adversas de la historia del cine». Así es, con tremenda injusticia, y ello le lleva a desarrollar, sobre todo, su profesión de actor, unas veces en papeles importantes, pero mayormente esos cuya finalidad es reforzar un reparto con el alto prestigio de su nombre. En este aspecto sus películas son numerosísimas.

Welles es un genio auténtico, que ha creado su propia mitología en este mundo de las máquinas y la propaganda. En alguna ocasión he escrito: «Welles, en su manigua de contradicciones fecundas, es un hombre de ideas que se levanta sobre un hombre de instintos. Un ideólogo que trata de poner en orden el mundo —sobre todo moralmente—, pero que gusta, más que nada, representar este mundo y sus hombres tal cual son. Gusta narrar y representar lo que detesta, y todos sus personajes son esa contradicción entre lo que son y lo que debieron ser: el gran conflicto de lo esencialmente humano. Detesta el egotismo, el egoísmo y la violencia, pero ama todas esas cosas como la manifestación directa y primitiva de los hombres, y es lo que pinta primordialmente en sus obras. Si le fascina Goya, lo que prefiere es Velázquez. Si es un gran actor, prefiere las caracterizaciones profusas, porque no le gusta verse en la pantalla. Si necesita encarnar héroes, con un sentido aristocrático y arcaico de la vida, estos héroes suelen ser unos canallas. Cree que el cine es el gran instrumento del artista moderno, pero no le gusta el cine más que cuando lo hace, como un oficio capaz de llevarle a un descubrimiento, etcétera.

»A este gigante de todas las actividades, a quien nada humano le es ajeno, le hubiera gustado ser un Leonardo da Vinci, plantado en la encrucijada fundamental de una época colosal y decisiva, para construir con sus manos todas las cosas. Entre

ellas, un arte nuevo. Pero la época se lo niega, con la negativa a las individualidades solitarias, genuinas y poderosas. Y éste es el conflicto y drama de su obra. Welles quizá sea el último gigante individualista, en un mundo megatérico como nunca, que empequeñece a los hombres».

EL PROCESO (The Trial)

FICHA TÉCNICA: Francia-Alemania-Italia: Europa (París), Ficit (Roma), Hisa (Munich), 1962. *Argumento:* basado en la novela de Frank Kafka. *Guión y dirección:* Orson Welles. *Ayudante de dirección:* Marc Maurette. *Script:* Marie-José Kling. *Jefe de producción:* Robert Florat. *Regidor:* Jacques Pignier. *Fotografía:* Edmond Richard. *Cámara:* Adolphe Charlet. *Escenografía:* Jean Mandaroux. *Montaje:* Yvonne Martin. *Maquillador:* Louis D'Or. *Arreglo musical:* Jean Ledrut.

FICHA ARTÍSTICA: Anthony Perkins (Joseph K), Orson Welles (el abogado), Jeanne Moureau (Mm. Burstner), Madeleine Robinson (Mm. Grubach), Elsa Martinelli (Hilda), Romy Schneider (Leni), Suzanne Flon (Miss Pittl), Akim Tamiroff (Bloch), Arnoldo Foà (el inspector), Fernand Ledoux (el jefe de escribientes), Maurice Teynac (director de Banco), Jess Hahn (oficial de policía), Billy Kearns (otro inspector de policía), Raoul Delfosse (primer verdugo), Karl Studer, Jean Claude Remoleux (otros verdugos), Thomas Holtzmann (el estudiante), Maydra Shore (Ermie), Wolfgang Reichmann (el ujier), Max Haufler (el tío Max), Katina Paxinou (la científica), Michael Lonsdale (el cura), Van Doude (el archivero), Max Buchsbaum (el juez).

He aquí un film genial, una película cumbre y señera de las nuevas tendencias de su época. Transformar en cine la novela de Kafka es una tarea afectada de todas las imposibilidades, porque el autor checo ha resultado ser el profeta del mundo contemporáneo, donde el hombre vive sobre todo bajo el signo del absurdo. Un absurdo constituido por todo y por nada, lo que es la mecánica de la angustia, la gran pesadilla del hombre moderno. Sólo Welles podía realizar el milagro, y lo ha conseguido por completo. Para mí, ésta es —con *Ciudadano Kane*— la mejor película del realizador, su máxima obra. Ésta es también la opinión de Welles: «Creo que es el mejor film que he hecho nunca» (entrevista en «Film Ideal»). Y como suele suceder a veces, casi fue una película de encargo.

Los productores Salkind, padre e hijo —que venían produciendo desde *La calle sin alegría* (1925), de Pabst—, le propusieron una lista de quince películas, entre las

cuales Welles eligió la obra de Kafka, ya que no podía realizar ninguno de sus numerosos argumentos propios. El guión entusiasmó a los productores; ante la imposibilidad de realizarlo en la misma Praga, se intentó en Zagreb (Croacia), pero los conflictos económicos que tenían pendientes en aquel país lo impidieron también, y entonces Welles decidió filmar en París, improvisando como estudio la estación de Orsay, ya fuera de uso, donde se desarrollan las grandes escenas del film. Contra la injusta fama que persigue a Welles, la película fue acabada en su tiempo, con el presupuesto establecido, que viene a ser, según los productores, de 67 millones de francos, en el que pesan indudablemente y sobre todo los grandes actores que forman el reparto. Welles aseguró que no había cobrado nada, que le había costado dinero. Fue rodada con una inmensa preparación y con toda clase de improvisaciones. Pequeña historia de toda obra maestra, que siempre hay que contar como valoración del resultado final.

El absurdo, en que se cimenta la obra de Kafka, se ha convertido en un laberinto de todo lo que es, aunque no lo sea de manera concreta, de todo lo real que parece irreal. Lo que yo llamaría un cine algebraico. La inmensa y cambiante realidad del mundo y los hombres actuales no sirve para expresarla, como un número aritmético fijo y determinado, y entonces adopta valores puros, como las letras de la fórmula algebraica, que son símbolos capaces de recibir cualquier hecho concreto de la infinita, mudable e inaprensible existencia actual. En primer lugar, no hay tal proceso ni tal culpabilidad, ni hecho determinado alguno que pueda configurarla. Es el proceso